



Die

Musik der Araber,

nach

Originalquellen

dargestellt

von

R. G. Kiesewetter,

begleitet

mit einem Vorworte

von dem

Freiherrn v. Hammer-Purgstall.

Mit VI Abbildungen im Text und XXIV Seiten Noten-Beilagen, welche die Tonformeln der alten Autoren, dann einige jetzt gangbare Volksweisen und Gesänge enthalten.

Leipzig, 1842.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Dem hochwohlgebornen Herrn

Anton Ritter Prokesch von Osten,

Herrn und Landstande in Steyermark; Ritter des österreichisch kaiserlichen Leopold-Ordens; Grosskreuze des königlich griechischen Ordens des Erlösers; Ritter des russisch kaiserlichen St. Anna-Ordens II. Klasse (in Brillanten); Commandeur des päpstlichen Ordens des heiligen Gregors; Ritter des königlich preussischen rothen Adler-Ordens II. Klasse; Commandeur des constantinischen St. Georg-Ordens von Parma; Ritter des königlich schwedischen Schwert-Ordens; mehrer gelehrten Gesellschaften, Kunst- und Industrie-Vereine Mitgliede; Obersten eines k. k. Infanterie-Regiments; Seiner österreichisch kaiserlichen Majestät bevollmächtigtem Minister am königlich griechischen Hofe:

dem Wanderer des Osten,

seinem geehrten und theuren Schwiegersohne

widmet dieses Werk

der Verfasser.

Inhalt.

Vorwort.

Seit Langem mit der gänzlichen Umarbeitung der encyclopädischen Uebersicht der Wissenschaften des Orients beschäftiget, womit ich vor bald vierzig Jahren im Kreise der orientalischen Literatur aufgetreten, bin ich in meinen hiezu erforderlichen Studien auf manche Zweige des vielästigen Baumes morgenländischer Wissenschaften gestossen, welche ob ihrer gänzlichen Verschiedenheit von europäischer Disciplin und Methode nicht geringe Schwierigkeiten darbieten. Die schwierigsten und dornigsten sind die, für deren nothwendiges Verständniss selbst in den Wörterbüchern keine genaue Belehrung über die Kunstwörter derselben zu finden, unter diesen keine schwieriger und dorniger, als die Lehre arabischer Tonkunst. Ich nahm daher meine Zuflucht zu dem, durch seine musikalischen Schriften, besonders durch die von dem königl. niederländischen Institute gekrönte Preisschrift über den einstigen Einfluss der Niederländer auf die Ausbildung der Musik, und durch seine Geschichte der europäischen Musik rühmlichst bekannten Hrn. Hofrath Kiesewetter, und bat ihn, die arabischen, persischen und türkischen Werke über arabische, persische und türkische Musik, die ich besitze, oder die mir zugänglich, mit mir zu durchgehen, damit der Inhalt derselben nicht sowohl mir dem Orientalisten (der ein Laie in der Musik), als ihm zur Förderung europäischer Kunde vom musikalischen Systeme der obgenannten drei Völker, verständlich werden möge. Die Schwierigkeit dieser Arbeit war keine geringe, und ohne die persönliche Freund-

schaft und unermüdliche Geduld des Hrn. Hofrathes Kiesewetter wäre es mir wohl nie gelungen, ich sage nicht das arabische System, im Gegensatze des altgriechischen und europäischen, sondern auch nur die nothwendigsten Kunstwörter zu verstehen; denn in den bisher über arabische Musik bekannten Werken hatte ich vergebens nach dem mir unbekannten Sinne der meisten Kunstwörter geforscht. In dem Maasse als wir unsere musikalisch-philologischen Sitzungen bis in's dritte Jahr fortgesetzt, fielen mir die Schuppen vom Auge, und ich gewann, durch meines verehrten Freundes Belehrung und Erklärung, wenigstens das philologische Verständniss der von uns gemeinschaftlich durchgearbeiteten achtzehn Werke*). Das berühmte Werk *Farabi's*, welches sich in einer sehr

---

*) 1) Die alte musikalische Abhandlung, welche in dem halben Hundert der encyclopädischen der „Brüder der Reinheit" die fünfte, nicht minder als zwölf grosse Folioblätter stark, zu Ende des vierten Jahrhunderts der Hidschret, in der zweiten Hälfte des zehnten der christlichen Zeitrechnung geschrieben wurden.

2) Die persische Uebersetzung des Adschaibol-Machlukat Kafwini's, in der Hälfte des siebentrn Jahrhunderts der Hidschret, des dreizehnten der christlichen Zeitrechnung.

3) Die schereffische Abhandlung über die Verhältnisse musikalischer Composition, von Ssaffieddin-Abdul-Mumin Ben Fachir el-Ormewi (weil er zu Ormia geboren) el-Baghdadi (weil er zu Bagdad gelebt), arabisch, gleichzeitig der vorhergehenden.

4) Der musikalische Abschnitt aus der grossen persischen Encyclopädie Dürret et Tadsch, d. i. die Perle der Krone, von Kuthbeddin Mahmud Ben Mesud esch-Schirasi, gestorben 716 (1316), welche allein ein Quartband von 140 Blättern.

5) Eines ungenannten Autors Abhandlung, betitelt: Schatz der musikalischen Gaben, in persischer Sprache; geschrieben 733 (1332). (Der Abhandlung Abdulkadir's auf der Leydener Bibliothek beigebunden.)

6) Der Abschnitt der Musik aus dem encyclopädischen Werke Mohammed Ben Ibrahim Ibn Said el-Anßari's, gestorben 794 (1391).

7) Nefaisul funun fi aarais il ojun, d. i. der Kenntnisse Kostbarkeiten aus der Quelle der Bräute, von Mohammed Ben Mahmud aus Amul, welcher in der Hälfte des achten Jahrhunderts der Hidschret, d. i. des vierzehnten der christlichen Zeitrechnung, lebte.

8) Die in den Fundgruben des Orients übersetzten Abhandlungen aus den Prolegomenen Ibn Chaldun's, gest. 808 (1405).

9) Des berühmten Abdul Kadir's Abhandlung: die Zwecke der Melodie. Auf der Leydner Bibliothek.

10) Das fünf und sechzigste Hauptstück aus der Encylopädie Schemseddin el-Fenari's, gest. 834 (1430).

11) Des grossen Dichters Dschami Abhandlung über die Musik; gest. 898 (1492).

12) Aus dem encyclopädischen Werke Medinet ol ulum, d. i. die Stadt der Wissenschaften, von Hafif Adschem, gest. 957 (1550), der Abschnitt der Musik und musikalischen Instrumente.

13) Der Abschnitt der Musik aus der grossen Encyclopädie Taschköprisade's, gest. 996 (1586).

14) Die sechs und dreissigste Abhandlung aus der Encyclopädie der Chakanischen Nutzanwendung von Mohammed Emir aus Schirwan; in persischer Sprache. Der Verf. starb 1037 (1627).

schönen Handschrift auf der Ambrosiana zu Mailand befindet, war zwar vor zwei Jahren zu Mailand durch meine Hände gegangen; ich hatte aber damals, während meines kurzen Aufenthaltes allda, nicht mehr Zeit auf die Durchsicht desselben zu verwenden, als zur Verfertigung des in der *Biblioteca italiana* erschienenen Katalogs der arabischen, persischen und türkischen Handschriften der Ambrosiana nöthig war. Eine nähere Kenntniss desselben ward indessen, durch die im Laufe unserer musikalischen „Makamat“ erschienene Vorrede zur Uebersetzung der grossen Aghani Ifzfahani's von Herrn Professor Kosegarten, vollkommen überflüssig, indem derselbe das von Farabi aus griechischen Schriftstellern genommene System ihrer Musik vollkommen erschöpfend dargestellt. In dieser Vorrede wird aus der grossen arabischen Liedersammlung selbst von den früheren, den Titel Aghani führenden Werken Kunde gegeben, welche aber keine Werke über Musik, sondern nur Sammlungen von Gesängen und deren Literatur, also nicht sowohl der musikalischen als der anthologischen

---

15) Das türkische Buch Chifr Ben-Abdallah's der königlichen Bibliothek zu Berlin, aus den Sammlungen von Diez.

16) Ein türkisches von unbekanntem Verfasser aus der Sammlung morgenländischer Handschriften der k. k. orientalischen Academie.

17) u. 18) Zwei Werke von unbekannten Verfassern, das Eine ein persisches, das Andere ein arabisches, in einem Bande, welchen ich schon vor mehreren Jahren meinem Freunde dem Hrn. Custos der k. Hofbibliothek Ferd. Wolf zum freundschaftlichen Andenken gegeben.

Da Abdul Mumin (Ssaffieddin, oben No. 3) und Abdul Kadir (oben No. 9) die beiden grössten musikalischen Schriftsteller und Theoretiker arabischer und persischer Musik sind, wovon der erste zur Zeit der mongolischen Herrschaft in Iran, und dieser zur Zeit Timur's und Bajefid's lebte, so interessirt es wohl die Leser, etwas Naheres von ihren Lebensumständen zu wissen, und glücklicher Weise findet sich etwas Weniges darüber bei den zwei persischen Geschichtschreibern Wafzaf und Lari. Dieser letzte erzählt, dass Timur den Befehl gegeben, den Kutheddin Abdul Kadir von Meragha, welcher aus einer der edelsten Familien der Stadt entsprossen, hinzurichten; dass Abdul Kadir verkleidet entflohen, aber von einem der Vertrauten Timur's aufgefangen und vor den Eroberer gebracht, alsogleich mit lauter Stimme den Koran zu lesen begonnen habe. Timur sagte den Vers: „aus Furcht schlägt er die Klauen in den Koran,“ und schenkte ihm das Leben. Abdul Kadir blieb nun bei Sultan Ahmed, dem Sohne Timur's, der ihn in hohen Ehren hielt. Wie er von da an den Hof der osmanischen Sultane gekommen, melden die Geschichtschreiber nicht. — Von seinem Vorgänger Abdul Mumin spricht Wafzaf bei Gelegenheit des Sohnes des Wesirs Schemseddin in einer Stelle, welche hier wort- und reimgetreu übersetzt folgt:

„Chodscha Schereffeddin Harun (der Sohn des Wesirs Schemseddin) befand sich Tag und Nacht an der Seite Ssaffieddin Abdul Mumin's. Dieser verfasste für ihn die ihm zugeeignete Schereffische Sammlung über die Kunde, Abstammung, Zusammensetzung, dann den Rhythmus der Töne und Weisen, so dass er unter Leitung dieses Meisters und hochfliegenden Königsfalken dieser Wissenschaft und hellschlagenden Nachtigall der Aeste, tiefe musikalische Einsicht erlangte.“

angehören. Die bisher vollständigste Literatur arabischer Musik ist in der Recension von Hallam's und Grässe's Literaturgeschichten in den hiesigen Jahrbüchern der Literatur*) gegeben worden, als eine Vorarbeit der Umarbeitung der encyclopädischen Uebersicht für eine arabische Literaturgeschichte und Encyclopädik; wie schon früher, zu gleichem Behufe, die bibliographischen Uebersichten der Gnomik**), Lexicographik***), Geschichte †), Geographie ††) und der arabischen Mährchen †††) gegeben worden.

Durch die vorliegende Arbeit Hrn. Hofrathes Kiesewetter, deren Bevorwortung mir durch seine Freundschaft zu Theil geworden, ist der Stein von dem Grabe, aus welchem der Geist arabischer Musik hier zum ersten Male in voller Wirklichkeit aufersteht, und zugleich mir von der Brust gewälzt, indem, die lexicalische Bedeutung festgestellter Kunstwörter abgerechnet, in dem encyclopädischen Theile meines auf dem Ambos liegenden Werkes, in dem Abschnitte der Musik auf das vorliegende Werk meines verehrten Freundes zu verweisen genügen wird. — In demselben sind zum ersten Male die musikalischen Systeme der Araber und Perser, welche Villoteau durch einander geworfen, gehörig von einander unterschieden und gesondert, und neben der altgriechischen Theorie, welche Farabi (den die Araber Aristoteles den Zweiten nennen) und vor ihm schon die Philosophen Alkindi und Costa-Ben-Luca im dritten Jahrhundert der Hidschret (im neunten der christlichen Zeitrechnung) den Arabern aufdringen wollten, macht sich hier das eigentliche praktische System arabischer und persischer Musik gehöriger Maassen Platz.

Ueber den Zustand der Musik bei den Arabern und Persern vor dem Islam geben uns sogar ein Paar griechische Sprichwörter einiges Licht. Nach

---

*) XCI. Band.
**) XXXVII. Band.
***) XLVIII. Band.
†) LXIX. Band
††) In der Hertha III. Band.
†††) Jahrb. XC. Band.

einem derselben: „weniger den Musen hold, als die Libethrier,“ *) sollen diese (die Libethrier) ein persisches Volk gewesen seyn, welches weder die Melodie noch die Poesie liebte, und von welchen, als grossen Musikfeinden, Orpheus erschlagen worden seyn soll. Besseres Zeugniss für die Liebe der Tonkunst bei den Arabern gibt das Sprichwort: „der arabische Flötenspieler“ **). Der Ueberlieferer desselben, Zenobius, commentirt, dass die Araber in ihren Nachtwachen, auf langer Flöte abwechselnd spielend und singend, bis zum Aufgange der Sonne um ihre Hirtenfeuer sassen. Die Araber selbst aber haben mehrere uralte Sprichwörter, welche für das Ansehen zeugen, in welchem bei ihnen Musik und Gesang stand. Eines der berühmtesten geschichtlichen ist das von den beiden Sängerinnen Moaawije's Ben Bekr, des Fürsten der Amalekiten, hergenommene. Er nannte dieselben seine beiden Heuschrecken, und daher das Sprichwort: „singender als die beiden Heuschrecken Moaawije's.“ Noch früher, nämlich in der Geschichte Dschodeima's, des Königs von Hire, welcher zu Anfang des dritten Jahrhunderts der christlichen Zeitrechnung herrschte, kommt eine Sängerin vor, welche die beiden Dichter Molik und Okail in die Wüste begleitete.

Von allen zur vorliegenden Arbeit benützten Werken dürfte vielleicht die Abhandlung der Brüder der Reinheit am ersten eine vollständige Uebersetzung verdienen; dieselbe legt, im Einklange mit den mathematischen und physikalischen Abhandlungen, die Vierzahl zum Grunde, so, dass im arabischen Musiksystem nicht die Quinte, sondern die Quarte die grosse Herrscherin ist, im Einklange mit den vier Elementen, Temperamenten, Jahreszeiten, Menschenaltern u. s. w. Der Schluss-Abschnitt derselben, welcher „von den Seltenheiten der Philosophen über die Musik“ überschrieben ist, weiset auch auf den persischen Ursprung arabischer musikalischer Kunst hin, indem der Tonkünstler hier nicht mit den arabischen Worten Moghanni, das ist: Sänger, oder

*) *Ἀμουσότερος Λειβηθρίων.* Schott. Prov. Graecorum p. 23.
**) *Ἀράβιος αὐλητής.* Ebend. 37.

Mothrib, d. i. Spieler, sondern Musikar heisst, welches Wort in den persischen Wörterbüchern nicht für ein griechisches, sondern für ein ursprünglich persisches gilt.

Es werden dort die folgenden persischen Verse gegeben, welche auch dieses Vorwort besiegeln mögen:

Der Ton des Barbyton und seine Melodei'n,
Sie rinnen in das Ohr wie Milch gemischt mit Wein;
Du wundere dich nicht, wenn wundervoll es klingt,
Da die Musik den Hirsch vom Wald in Städte bringt.
So oft es tönt Tenten *), ertönt den Zeiten Heil,
Und durch die Herzen dringt ein jeder Ton als Pfeil;
Es schenket Lust und Schmerz, indem es weint und lacht,
Am Morgen und bei Tag, und bis in tiefe Nacht;
Indess der Flöte Ton von Liebe wird beseelt,
Und von den Liebenden und ihrem Leid erzählt.

---

*) Schon bei den Griechen τήνελλα. *Imitatio est auspicii melodiae, quod tibia fiebat. Schott. Prov. Graec. p. 314.*

Hammer-Purgstall.

Vorrede des Verfassers.

Es war offenbar ein verfehlter Gedanke, wenn irgendwo Jemand glaubte, unseren Zeitgenossen die Musik eines einst hoch civilisirten mächtigen Volkes in der populären Musik gezeigt zu haben, die unter desselben weit zerstreuten, grossentheils verwildert, im Nomadenzustande lebenden Abkömmlingen heut zu Tag gefunden wird; oder in derjenigen, die jetzt in einigen Städten des Orients von herumziehenden Musikanten, oder auch wohl von dergleichen im Dienste der Grossen stehenden Personen getrieben wird, und deren Herleitung aus einer längst verflossenen Periode der Kunst mehr als zweifelhaft ist.

Ein schwieriges Unternehmen aber, eine Aufgabe von unsicherer Lösung bleibt es immer, dem Musikverständigen unserer Zeit die Beschaffenheit einer längst verklungenen Musik — bei gänzlichem Mangel erkennbarer Monumente in niedergeschriebenen Weisen — nach den in den Bibliotheken vorfindlichen theoretischen Schriften der Philosophen aus der grossen Vorzeit jenes Volkes begreiflich darzustellen. Haben sich doch seit ein Paar Jahrhunderten so viele tüchtige Gelehrte bemüht, uns die geretteten Schriften oder Fragmente der alten Griechen über ihre Musik zu erklären, und dennoch — mit welchem Erfolge, und mit welchem Nutzen für die Wissenschaft sie in den mathematischen Theil derselben eingedrungen waren — ist es ihren emsigen Bemühungen bis jetzt nicht gelungen, uns von deren lebendiger Ton-Kunst einen halbwegs genügenden Begriff zu verschaffen.

Die Musik der Araber (überhaupt) ist ein in der Literatur der europäischen Sprachen kaum noch aufgerissenes Feld. Die Berichte über dieselbe rühren aus einer nach Verhältniss sehr neuen Zeit her, in welcher der Orient und das nördliche Afrika mehr denn früher von europäischen Reisenden besucht, das Studium der orientalischen Sprachen lebhafter denn vormals betrieben, und endlich da oder dort ein Philolog durch einen musikalischen Polyhistor veranlasst worden ist, seine Aufmerksamkeit einer der Schriften, welche von der Musik gehandelt, zuzuwenden.

Von jenen Reisenden mögen manche nur eben genügende musikalische Kenntnisse gehabt haben, um einen Gesang an Ort und Stelle zu notiren; einige derselben, vielleicht mit besseren musikalischen Kenntnissen, aber befangen von Ideen und Vorurtheilen europäischer Vielwisserei, waren allzusehr geneigt, der ihnen etwas fremdartig klingenden Musik die sonderbarsten Dinge zuzuschreiben: die Unart eines Sängers, der von einem Tone zum anderen die Stimme träg hinüber zieht, oder in unverständlichen, nach dem Geständnisse der Erzähler sehr übel klingenden Intervallen (vermeintlichen Drittel- oder Vierteltönen) modulirt, galt ihnen für altgriechische Enharmonik (weswegen sie auch aus diesem Anlasse einen Aristides Quintilianus citiren); und eingenommen von den Fabeln und der mystischen Schönrednerei in den Schriften und Traditionen der Orientalen, — an Ort und Stelle gläubig geworden trotz dem besten Moslim — erkannten sie in solchem Gesange wohl gar eine „Zartheit der Organisation", und ein „Gefühl für ächte Schönheit der Musik", dessen wir verbildete Europäer gar nicht mehr, dessen nur der Orientale noch fähig sey. Die (sehr wenigen) wirklich musikverständigen und gründlichen Gelehrten aber, die sich mit dem Gegenstande befasst haben, schrieben ihre Nachrichten daheim auf ihrer Studirstube — das etwa selbst Gesehene, oder von Anderen Erzählte, nebenher, oft noch zu sehr beachtend und nach vorgefassten Ansichten erklärend, dabei Heutiges mit Antikem vermengend — auf den Grund irgend einer ihnen mit Hülfe der Philologen zugänglichen, noch unausgebeuteten Handschrift der alten Autoren.

Sonderbar genug haben unsere eigentlichen Geschichtschreiber der Musik (als welche wir noch zur Zeit nur Burney und Forkel bezeichnen können) die Araber und Perser und deren merkwürdige Systeme gänzlich ignorirt. Nur einigen französischen Gelehrten haben wir bisher Alles verdankt, was wir von der Musik der Araber (Türken und Perser) erfahren haben. Einen als Erstling immer achtbaren Beitrag zu deren Kenntniss nach Originalquellen lieferte de la Borde in dem I. Bande des grossen Werkes *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780; zunächst Ginguené, dessen Nachrichten in der Panckouckeschen *Encyclopédie méthodique* aufgenommen, und davon ein in seiner Art guter Auszug in des Freiherrn von Dalberg Schrift „Ueber die Musik der Indier, aus dem Englischen des William Jones", Erfurt 1802, mitgetheilt worden. Ohne Vergleich werthvoller sind die Nachrichten von Villoteau, welche in der von dem Kaiser Napoleon veranstalteten grossen *Déscription de l'Egypte*, unter den Abhandlungen der Gelehrten, welche sich an die denkwürdige Expedition nach Egypten angeschlossen hatten, im I. Bande (1809) oder in der Panckouckeschen Octav-Ausgabe im XIII. und XIV. Bande (Paris 1823 und 1826) enthalten sind*).

Als ich vor mehreren Jahren die Abhandlungen Villoteau's, und aus deren Anlasse auch jene anderen durchgelesen, beschied ich mich im Stillen, es möge wohl an mir liegen, dass ich von dem dort beschriebenen System arabischer Musik keine deutliche Ansicht gewinnen konnte, dass vielmehr so mancher Zweifel über die Echtheit gewisser Angaben bei mir übrig geblieben war. Die Hoffnung, darüber jemals noch ins Klare zu kommen, hatte ich endlich mit Re-

*) Was irgendwo der Herausgeber eines allgem. mus. Lexicons, oder der Verfasser des „*Résumé philosophique*" (auch Uebersetzer und Herausgeber von Stafford's Geschichte der Musik) von jener der Araber angezeigt hat, macht, als zu geringfügig, keinen Anspruch, der Literatur dieses Faches beigezählt zu werden, zumal da die betreffenden Artikel wieder nur aus den oben angeführten Werken entlehnt sind, auch deren Verfasser, in dem nothwendigen Streben nach Kürze, von dem vielmehr der Erläuterung bedürfenden Gegenstande nur einen beschränkten Auszug, eine kaum in ihren Hauptzügen noch erkennbare, ja unzuverlässige Skizze zu bieten vermochten.



signation und um so williger aufgegeben, als mit jenen Werken der Kreis der dem Wissbegierigen zugänglichen Mittel doch ohnehin abgeschlossen war.

Es scheint aber, als sey ich nun einmal prädestinirt, mich mit sonderbaren musikalischen Antiquitäten und Seltenheiten zu befassen; und so habe ich, als die Möglichkeit hierzu sich zeigte, dem Verlangen nicht widerstehen mögen, die Musik jenes, einst in so vielen Künsten und wissenschaftlichen Disciplinen früh ausgezeichneten geistreichen Volkes unmittelbar nach dessen uns hinterlassenen Schriften zu studiren.

Ein als Philolog, Geschichtschreiber und Dichter durch mannigfaltige und grosse Werke längst berühmter Gelehrter, der jetzt, in dem vorgesetzten Vorworte, sich als meinen freundlichen Führer durch das wunderbare fremde Land zu erkennen gibt — der verdienstvolle Freiherr von Hammer-Purgstall — machte mir im J. 1839 das Erbieten, die bei uns in Wien vorfindlichen Handschriften über die Musik der Orientalen mit mir durchzugehen; und wirklich hatte er die ausserordentliche Gefälligkeit, im Verlauf zweier Winter, anderthalb Dutzend, zum Theil sehr berühmte Handschriften, von arabischen und persischen Autoren (auch ein Paar türkische minderen Werthes), theils aus seiner eigenen reichen Sammlung, theils aus dem Schatz der Handschriften der kaiserlichen Hofbibliothek und aus den Sammlungen einiger hiesigen Privaten, endlich auch noch solche, die in fernen Bibliotheken erst eigends, blos für diesen Zweck, mit nicht unbedeutenden Kosten copirt, theils anderwärts her, von der Gefälligkeit der Bibliothek-Vorsteher, zu zeitlichem Gebrauch im Correspondenzwege erlangt wurden, mir vorzulesen, deren Inhalt zu erklären und mit mir zu besprechen.

Was ich bei dieser, in solcher Weise sich nicht leicht für irgend Jemanden wieder darbietenden Gelegenheit, für mich zu eigener Belehrung angemerkt, oder, um mir einen schwer verständlichen Text aufzuklären, mit Rücksicht auf die Vorstellungsart eines Musikkundigen unserer Zeit, niedergeschrieben, gerechnet oder gezeichnet, will ich in gegenwärtiger Schrift — nach meinem

besten Vermögen zusammengestellt und geordnet, im anspruchlosesten Gewande — für jeden Musikkundigen verständlich, getreu niederlegen, in dem Gedanken, damit manchem wissbegierigen Freunde der Kunstgeschichte und Literatur etwas Angenehmes zu hinterlassen.

Ich will hier nicht von den Schwierigkeiten des Unternehmens sprechen, dessen lästigster Theil in der That nicht so sehr den Fleiss des Verfassers, als vielmehr in hohem Grade die ausdauernde Geduld seines freundlichen Mentors in Anspruch nahm; erinnern will ich nur, dass die Tractate der alten Autoren — von diesen nicht als Lehrbücher für Anfänger geschrieben, sondern streng wissenschaftliche Darstellungen ihrer Theorie, oder systematische Compendien, die im Unterrichte auch zu ihrer Zeit die erklärende ergiebige Nachhülfe des Lehrers voraussetzten — schon ursprünglich nichts weniger als darauf berechnet waren, sich dem Leser leicht verständlich zu machen: in ganz anderen Systemen erzogen, musste der neue Bearbeiter, um selbst deren Sinn zu begreifen, sehr oft seine angewöhnten Begriffe, so zu sagen, erst vergessen haben, ehe er es versuchen konnte, jene in die Sprache eines Musikverständigen unserer Tage zu übertragen.

Es war vom Anbeginn des Unternehmens bei mir ein stiller, aber angelegentlicher Wunsch, meiner Schrift eine gedrängte Darstellung des Ursprunges, der allmäligen Gestaltung, dann der wechselnden Schicksale der arabischen Musik voransenden zu können: zu einer solchen geschichtlichen Darstellung konnten mir indess weder die oben erwähnten Schriften der französischen Gelehrten nützen, die sich mit geschichtlichen Forschungen nicht befasst, und nur nach vagen Ueberlieferungen überkommene, oder willkürlich versuchte Behauptungen aufgestellt hatten; noch fand ich etwas hiefür insbesondere Dienliches in irgend einem geschichtlichen Werke der europäischen Literatur, und eben so wenig in den durchaus nur theoretischen (allenfalls mit Fabeln durchwirkten) Tractaten der arabischen und persischen Autoren, die nur eben für den Zustand der musikalischen Wissenschaft, für die Meinungen und Vorurtheile

ihrer Zeit zeugen. Den ersten und bedeutendsten Behelf hiefür verdanke ich dem sehr gelehrten Orientalisten Hrn. Professor J. G. L. Kosegarten zu Greifswalde: von meinem Unternehmen durch die freundschaftliche Vermittelung unseres Freiherrn von Hammer-Purgstall in Kenntniss gesetzt, hatte dieser achtbare Gelehrte die ausnehmende Gefälligkeit, mir von einem eben unter der Presse befindlichen höchst wichtigen Werke die ersten Hefte schon vorläufig zur Einsicht zu schicken. Das Werk (welches bis zu dem einst möglichen Erscheinen meines gegenwärtigen wohl schon beendiget der gelehrten Welt übergeben seyn wird) ist betitelt: *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus, ex codicibus manu scriptis arabice editus, adjectaque translatione, adnotationibusque illustratus ab Joa. Godofr. Ludov. Kosegarten, Theologiae et litter. orientalium in Academia Pomerana Professore. Tom. I. Gripesvoldiae, in Libraria Kochiana 1840.* Sein Autor, Ali aus Ispahan, der einstmalige Sammler jener grossen Anzahl arabischer Gesänge (Poesien), hat diese mit werthvollen historischen und literarischen Notizen, wie auch mit der Anzeige einer grossen Zahl arabischer Dichter, Sänger, Erfinder von Sangweisen, dann Tonkünstler auf Instrumenten, die sich in der Periode der Omajidischen und Abassidischen Chalifen ausgezeichnet haben, mit Angabe ihrer Lebenszeit, Lebensumstände und Verhältnisse begleitet. Der würdige Herausgeber dieses Schatzes fasst von jenen Nachrichten das Wichtigste in einem dem Werke vorgesetzten *Prooemio* zusammen, und gibt im weiteren Verfolg über einige berühmte (spätere) Theoretiker, namentlich über den grossen arabischen Philosophen Farabi und den Perser Abdol Kadir und deren Werke, bisher überall vermisste Aufschlüsse.

Nicht minder willkommen aber war mir, zu gleicher Zeit, die Literatur der arabischen (und persischen) Musik, welche unser Freih. von Hammer-Purgstall, zum Theil nach Casiri, weitaus zum grössten Theil das Resultat eigenen Sammelns und eigenen Forschens, mittlerweile in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, im XCI. Bande (drittes Quartal 1840) veröffentlicht hatte; in solcher Vollständigkeit und Genauigkeit zuverlässig das Erste.

Mit diesen Hülfsmitteln konnte ich es endlich unternehmen, gegenwärtiger Schrift eine kurze Geschichte der arabischen Musik voranzusetzen: ergänzt mit Rücksicht auf die Epochen der Völkergeschichten; in Zusammenhang gebracht durch Vergleichung der uns bekannt gewordenen Tractate der arabischen und persischen Autoren, als der noch einzig übrigen Monumente von der Musik ihrer Zeit; unterstützt auch durch gelegentliche Aeusserungen achtbarer arabischer Historiker, wird sie hoffentlich dem Leser eben so willkommen seyn, als ich sie zum Verständniss und zur richtigen Schätzung der Handschriften für nöthig fand, und als manche hier, den sonst gangbar gewordenen Meinungen entgegengesetzte Behauptung, in derselben ihre Rechtfertigung finden soll.

Wie die Perser das musikalische System der Araber angenommen und dasselbe scharfsinnig erläutert haben, wird eben diese Geschichte zeigen; und im Verfolg der Erklärung der Lehrsätze der Schulen selbst wird es dem Leser noch deutlicher werden, warum das, obzwar beiden Völkern gemeinsame System, auf dem Titel gegenwärtiger Schrift, als „die Musik der Araber“ bezeichnet wird, ob auch die persischen Gelehrten in ihrer Periode dieselbe mit manchen Zusätzen bereichert haben.

Noch sey hier zum Schluss meiner Vorrede angemerkt, dass Namen und Kunstwörter, welche die europäischen Philologen, nur allzuverschieden, je nach der Orthographie der eigenen Sprache zu schreiben gewohnt sind, für deutsche Leser nach deutscher Weise geschrieben auch so ausgesprochen werden sollen.

Einleitung.

A. Geschichte der arabischen und persischen Musik.

Die Araber, vor der Epoche des Islam, in ihrem Heimathlande in zahlreiche, von einander unabhängige Stämme, unter verschiedenen Oberhäuptern getheilt, waren bis zu der Zeit, als sie auszogen die neue Lehre zu verbreiten und die Welt zu erobern, den andern Nationen als ein durch glückliche Handelsunternehmungen blühendes Volk, doch kaum mehr als dem Namen nach bekannt; ihre Geschichte lebte nur in den Traditionen unter ihrem Volke selbst. In die Geschicke ihrer mächtigen Nachbarn nicht eingreifend, hatten sie im Innern des Landes, theils durch den Widerstand, den sie den Unterjochungsversuchen auswärtiger Eroberer mehrmal mit Erfolg entgegengesetzt, theils und wohl hauptsächlich ihrer geographischen Lage, durch Meere und undurchdringliche Wüsten begränzt, jene Unabhängigkeit verdankt, in der sie sich so lange erhalten hatten. So lebten sie, abgesehen von den inneren Fehden der Stämme und der Oberhäupter unter sich, meistens in einem Zustande, in welchem unter glücklichen Naturanlagen der Bewohner, begünstiget durch den milden Himmel ihres Landes, ein gewisser Grad von Civilisation sich entwickeln konnte. Die Küstenländer, und deren Städte insbesondere, gelangten durch glücklichen Betrieb von Schifffahrt und Handelsunternehmungen zu einem Wohlstande, der selbst einigen Luxus gestattete, ja forderte, und in welchem, mit gesteigerter Civilisation, selbst manche Künste des Friedens gedeihen konnten.

Von Civilisation indess ist wissenschaftliche Cultur zu unterscheiden; ist auch die letztere ein wirksames Förderungsmittel, so ist sie doch keine nothwendige Bedingung jener ersteren. Wirklich waren, in den wissenschaftlichen Disciplinen, die Araber sehr weit hinter den andern Völkern des Alterthums zurückgeblieben, oder vielmehr: es waren ihnen solche selbst dem Namen nach unbekannt geblieben. „Länger als manch andres Volk" — sagt Flügel in seiner Geschichte der Araber, Leipzig 1832. S. 71 u. ff. — „entbehrte, trotz seines Verkehrs mit dem gebildeteren Auslande, der Araber sogar die

Schreibkunst."*) — — „Was der Geist schuf, und in feuriger Empfindung aussprach, was religiöse Institute zur Norm heiligten, was der Vorfahr Wissenschaft nannte, alles diess pflanzte sich Menschengeschlechter hindurch auf den Sohn nur durch eine rein mündliche Ueberlieferung fort. Wie selbst die Sprache der Willkühr unterlag, da keine gelehrte Behandlung durch Hilfe der Schrift ihren Bau und die Bedeutung der Worte in bestimmter Gränze hielt, verrathen die Menge der Dialecte, wovon Spuren sich unter den verschiedenen Stämmen entdecken lassen. Welche Bewandtniss es daher mit der Echtheit der, als sehr alt gepriesenen Ueberreste arabischer Dichtkunst habe, möchte somit entschieden seyn. Wahr ist es, dass vor allen der Araber äussere und innere dem Dichter nöthige Eigenschaften vereiniget. Rein gebliebene Sitte, bürgerliche und politische Freiheit, ein kraftvoller Charakter und unternehmender Muth, eine gewandte Sprache, heftige Leidenschaftlichkeit, rege Phantasie und ein immer heitrer Himmel, mussten dem begeisterten Worte frühzeitig die Bahn brechen. Waren es die Thaten des Helden oder der Drang des Herzens für die Geliebte, war es die religiöse Erhebung durch die Natur, das Schwert oder die Lanze, die Flur oder das Zelt, des Gastmahls Freuden oder der Freigebigkeit Lob, des Rosses Schnelle oder des Kameeles Tugend, des Stammes Adel oder seine Rechte, des Weisen Spruch oder des Klugen Rath, was den Sänger mit Enthusiasmus fortriss — fragt man, was uns geblieben von Allem, was man hierüber vor Mohammed gedichtet und gesungen — für uns ging es unwiederbringlich verloren. Die mündliche Ueberlieferung war zu lange die trügerische Vermittlerin der Geschichte hiesiger Vor- und Nachwelt; eine trübe Quelle an und für sich, die immer trüber floss, ehe der spätere Nachkomme seines Vorfahren That und Wort der Schrift anvertrauen konnte." — — — —

„Nebst Dichtkunst und Beredsamkeit war es sicher das Kriegshandwerk, das am meisten geübt und geschätzt ward. Reiten und Bogenschiessen waren zwei Vollkommenheiten, welche die unaufhörlichen Fehden der Stämme unter einander, die oft mit der Vertilgung des einen endeten — vierzig Jahre ward einmal um ein Kameel gekämpft —, die Rachsucht, der eine erlittene Schmach zu verwischen, oder vergossenes Blut bezahlt zu machen, als erstes Gesetz galt, das Mord- und Raubsystem (unter den Beduinen der Steppen und der Wüste) und die Vertheidigung des Zeltes und der Heerde, dem Araber unentbehrlich machten. Von früher Jugend an übte er sich mit Bogen und Pfeil, mit Schwert und Lanze und im Tummeln der Rosse."

„Aber auch Baukunst, Bildnerei und eine Menge technischer Fertigkeiten musste der Städtebewohner an der Küste besitzen. Reichthum hatte Luxus erzeugt, und das gesellschaftliche Leben veranlasste hier überhaupt eine höhere Cultur. Deshalb sprachen auch die grie-

*) Der Schriftzug von Mekka ward daselbst erst um das Jahr 360 u. Z. R. bekannt; durch ihn verdrängt, verschwand ein anderer, der unter dem Namen Mosnad, nicht mehr als etwa hundert Jahre früher in dem Districte von Hidschaf eingeführt worden war. (Ebend.)

chischen Schiffer von goldenen und silbernen Verzierungen, von künstlichem Tafelwerk, von eingelegter Arbeit, von geschmackvollem Hausrath, von herrlichen Tempeln, die sie hier sahen." — — — —

Von Gesang und Tonkunst in jener frühen Periode schweigt der Geschichtschreiber. Hr. Kosegarten (a. a. O.) äussert die Meinung, dass die ältesten Araber von den benachbarten Völkerschaften, mit welchen sie Verkehr gehabt — Juden, Syriern, Griechen, Persern — nebst andern Dingen auch die Kenntniss des Gesanges überkommen hätten; man wisse, dass Poesie ihnen nicht fremd gewesen; wo aber Gedichte entstehen, da schreite der Mensch auch zum Gesange, und zwar desto leichter, wo er dergleichen von andern zu hören bekommt. Hierzu komme noch, dass verschiedene Stämme den jüdischen Religionsgebräuchen ergeben, einige auch wohl zum Christenthum bekehrt, die üblichen Religionsgesänge aufgenommen haben mussten; er führt die Zeugnisse früher christlicher Schriftsteller an, welche der Araber Kenntniss und Gebrauch von Dichtung und Gesang, insbesondere zur Feier denkwürdiger Begebenheiten, bestättiget haben.

Ohne den möglichen Einfluss der genannten, mit den Arabern in Verkehr gelangten Völkerschaften auf deren Bildung durchaus in Abrede zu stellen (obgleich lang nur Kameeltreiber und Schiffer die Mittler des Verkehrs gewesen seyn konnten), bin ich jedoch der Meinung, dass der Gesang unter den Arabern eines älteren Ursprungs gewesen seyn könne: ich will hier nicht in die Erörterung der Thesis eingehen, ob denn der Gesang, in den, der Natur des Menschen und seiner Organisation entsprechenden Tonweisen, nothwendig nur durch Ueberlieferung fortgepflanzt werde, wie man sich etwa das Menschengeschlecht von einem ersten Menschenpaar stammend vorstellt; oder ob Gesang nicht auch von selbst, unter völlig isolirten Menschenstämmen, entstehen könne, wofür doch auch glaubwürdige Beispiele angeführt werden; jedenfalls könnten die Araber schon von den ältesten Egyptern die Musik gelernt haben. Man weiss, dass in einer Zeit, zu welcher die Geschichte kaum noch hinanreicht, zahlreiche arabische Volksstämme über den Isthmus nach Egypten eingewandert waren, aus welchen eine Dynastie (die Hyksos oder Hirtenkönige genannt) durch geraume Zeit das eroberte Land, bis über Memphis hinauf, beherrscht hat*). Hatten die arabischen Stämme, Abkömmlinge

*) Dieses historische Datum haben auch unsere Geschichtschreiber der Araber aufgenommen; es findet seine Bestättigung in der Geschichte des alten Egyptens, die sich hinwieder durch die biblischen Ueberlieferungen ergänzt oder controlirt. Nach den Regententafeln Manetho's, welche durch Josephus Flavius, Julius Afrikanus, Eusebius und Syncellus (mit unter sich bisweilen abweichenden Daten) auf uns gebracht worden sind, waren die Hyksos die 15. Dynastie, aus welcher 6 Pharaonen regiert haben. Unter ihrer Regierung kam Jakob nach Egypten. Nach Eusebius waren die Israeliten im 76. Jahre der Herrschaft der Hyksos eingewandert. Julius Afrikanus aber erzählt, dass Joseph unter Apophis, dem dritten Pharao der (mit der 17. thebanischen Dynastie gleichzeitigen) Hyksos-Dynastie, zu Memphis zur Gewalt kam. Die Geschichte Joseph's wird nur durch die Herrschaft der Hyksos zu Memphis erklärbar: der Melek Chadasch (*rex novus, rex restaurator*) der Bibel, der Joseph nicht kannte, ist der legitime Pharao (der thebanischen Dynastie) Amenof I., der den nicht legitimen von Memphis vertrieb. Die Regierung Amenof's I. fällt in die Jahre 1864 bis 1822 vor Chr. Geb. — Der Auszug der Israeliten, die oft mit den arabischen Stämmen irrig verwechselt worden seyn mochten, fällt nach der biblischen

von Noah, nicht vielleicht einigen Naturgesang *(ramage)* oder einiges Ueberbleibsel von Jubal's vorsündfluthlicher Kunst (wie etwa die Hirtenpfeife) selbst dahin mitgebracht, so mussten sie doch dort, die eben noch im höchsten Flor gestandene egyptische (einheimische) Musik vernommen, und Manches davon sich angeeignet haben. Der Gesang wenigstens konnte nie mehr unter ihnen verstummen, und es lässt sich kaum annehmen, dass in der nächsten langen Periode der Einfluss benachbarter Völker auf jenen sonderlich eingewirkt hätte, da die arabischen Geschichtschreiber ihre Vorfahren in dieser Beziehung als noch auf einer sehr tiefen Stufe stehend bezeichnen.

Die Eroberung Persiens um die Mitte des VII. Jahrhunderts nach Christi Geburt, durch die mit der Einführung des Islam fanatisch-kriegerisch gewordenen Araber, mit Blutströmen und Gräueln bezeichnet, hatte dort in der Zeiten Folge die in der Geschichte der Menschheit wieder versöhnende Wirkung gehabt, dass die Araber von den Persern eine mehrseitige Bildung erhielten, die ihnen noch gemangelt hatte, und dass hinwieder diese von ihren neuen Herrschern jenen regeren Sinn für Sittenverfeinerung annahmen, welcher unter allen orientalischen Völkern die Araber überall ausgezeichnet hat, und der allermeist durch das behagliche Leben in den nun beruhigten reichen Landschaften erst entwickelt und genährt wurde. Die Sprache der Eroberer ging in die persische über, die dadurch an Wohllaut wie an Reichthum gewann; Poesie und Gesang erhielt damit einen neuen Schwung. Unter der vierhundertjährigen Herrschaft der Araber in Persien waren beide Völker gewissermassen verschmolzen: Perser fanden sich häufig an den Höfen der Chalifen ein; die Araber waren unter den Persern heimisch. Diese brachten ihre Gesänge herüber; Araber reisten dagegen in die persischen Provinzen, um dort die Gesänge zu hören, und darunter diejenigen, die ihnen besonders wohlgefielen, sich anzueignen; so wie hinwieder die Perser die arabischen Gesänge annahmen *). Am Hofe der Chalifen waren Dichter, Sänger und Tonkünstler sehr gesucht, und erfreuten sich der besonderen Gunst der Beherrscher der Gläubigen. Hatte zwar der Prophet im Koran gegen die Musik geeifert, so fanden sich doch auch gelehrte Männer, die das Verbot dahin auslegten, dass Musik und Gesang nur dann verwerflich und verboten seyen, wenn sie zu unanständigen oder unsittlichen Zwecken angewendet würden **). Nach dem Zeugnisse des genannten Ali zählt Hr. Kosegarten (namentlich) nicht weniger als 112 Lieder-Dichter, Sänger, Erfinder von Gesangweisen und theils Tonkünstler (Instrumentisten) auf; theils Frauen (die sich besonders hervorthaten und selbst Schüler zogen), theils Männer, die in der langen Pe-

---

Chronologie ins Jahr 1491 vor Chr. Geb. unter der Regierung Ramses III. (des Sesostris der Griechen) oder dessen Sohnes und Nachfolgers, etwa 350 Jahr nach der Vertreibung jener früheren Eindringlinge. Monumente, Geschichte und Bibel sind in vollkommenem Einklange.

*) Kosegarten S. 10. Und von einem persischen Sänger Naschit, einem Sklaven des Abdallah Ben Dschafer, ist ebend. S. 11 angezeigt, er habe zu Medina persischen Gesang gelehrt, den arabischen aber gelernt.

**) Ebendas. S. 6.



riode der Omajidischen, dann der Abassidischen Chalifen (weiter reichen die Nachrichten des alten Ali eben nicht), meistens an deren Hofe, sich ausgezeichnet hatten. Darunter waren Sklavinnen (die zu unglaublich hohen Preisen gekauft wurden); Sklaven, Freigelassene und freie Leute; Kaufleute, Handwerker u. A., aber auch Personen durch Geburt und wissenschaftliche Bildung, selbst in hohen Staatsbedienstungen ausgezeichnet; die Gabe der Dichtkunst und des Gesanges stand in hoher Achtung, und mehrere Chalifen werden als selbst Dichter und Erfinder von Gesängen bezeichnet *).

Allerdings kann aber ein Volk lang im Besitz von Poesie und von Musik gestanden seyn, ohne noch eine Poetik und ohne eine musikalische Theorie zu besitzen, ja ohne auch nur den Nutzen einer solchen zu ahnen; und ohne Zweifel waren die älteren Perser, so wie lange noch die Araber, in diesem Falle. Die gangbare Behauptung unserer europäischen Schriftsteller, nach welcher die Araber unter den Persern die Theorie der Griechen gefunden und sich angeeignet haben sollten, ermangelt nicht nur jedes historischen Zeugnisses, sondern findet auch in den Umständen der Zeit nicht die entfernteste Bestättigung. Angenommen auch, dass einst in Persien einige griechische Philosophen, etwa noch in der Periode der persischen Grosskönige, und in der nachgefolgten (kaum hundertjährigen) Periode des macedonischen Alexander's und der griechischen Dynastie der Seleuciden, irgendwo musikalische Theorie gelehrt hätten, so findet man aber überhaupt keine Spur, dass dieselbe dort gekeimt hätte, und dass, damals oder später, griechische Wissenschaft oder Kunst dort sonderlich gepflegt worden wäre. Die griechische Musik aber war vielmehr in ihrem Mutterlande selbst, eben seit Alexander d. G. und mehr noch unter der bald nachgefolgten Oberherrschaft der Römer, in zunehmendem Verfalle; nur in Egypten, unter der Regierung der Ptolemäischen Dynastie, wurde sie noch gepflegt, ja der Bande, in welchen Weise und Magistrate in ihrer alten Heimath sie gebannt gehalten hatten, entlediget, hier zuerst frei, mit Erfolg fortgebildet; in Alexandria, damals dem Asyl und eigentlichen Heerd der griechischen Musik, von wo her allein uns auch alle unsere Kenntniss von derselben gekommen ist **).

Zur Zeit der arabischen Heereszüge aber, im VII. Jahrhundert, kann von griechi-

*) Der Freih. v. Hammer-Purgstall nennt, mit Berufung auf den von Hrn. Kosegarten noch unedirten zweiten Theil der Aghani, in den Jahrbüchern der Literatur, eine Reihe von Frauen aus den vornehmsten, selbst fürstlichen Geschlechtern, die sich als Dichterinnen und als Sängerinnen ausgezeichnet, und (nach Abdul-Kadir) 22 Personen, Männer und theils Frauen, aus dem Geschlechte der Omajiden, dann der Abassiden, darunter Chalifen selbst, deren Söhne und Seitenverwandte, welche nicht nur die Musik besonders begünstigten, sondern auch in derselben trefflich bewandert, mehrere auch selbst Dichter, Sänger und Erfinder von Melodien waren.

**) Wenn neuere Schriftsteller behaupten: es hätten sich, unter Alexander und dessen Nachfolgern, die Perser — „statt die „schönen Modulationen der Griechen nachzuahmen, in die Schulstreitigkeiten der griechischen Harmoniker vertieft, das „Studium der akustischen Theorie den Reizen der Melodie vorgezogen, und die Musik nicht als schöne Kunst, sondern als „spekulative Wissenschaft behandelt,“ so gründen sie diesen Satz (ausdrücklich) auf die musikalischen Traktate der persischen Autoren selbst. (Dahlberg a. a. O. S. 106.) — Kleiner Anachronismus: — Diese Traktate gehören einer anderthalbtausend Jahre späteren Zeit an!!

scher Musik — ausser einigem Volksgesang und der muthmasslich beschränkten Kunst solcher Personen, die zur Erheiterung oder Verherrlichung häuslicher Feste je zuweilen berufen wurden — kaum noch etwas übrig gewesen seyn; die geregelte Kunst endlich, die etwa unter den Griechen in Egypten noch getrieben wurde, so wie die dort noch vorhandene musikalische Gelehrtheit, vertilgten die Araber selbst, indem sie in Alexandria die aufgehäuften Schätze griechischer Wissenschaft zerstörten, und die Bevölkerung des Landes entweder ausrotteten oder vertrieben.

Indess waren die Schriften der griechischen Philosophen nicht überall verloren, und es konnte kaum anders kommen, als dass in einer späteren Zeit, da die Wissenschaften unter den Arabern aufblühten, irgend einer ihrer Gelehrten auch jene lang verborgenen Quellen aufsuchen, und für die Erweiterung der Kenntnisse unter seiner Nation nutzbringend machen würde. Ob und wiefern diess erfolgt, und griechisches Element in die arabische Musik übergegangen und in dieser vorherrschend geworden, werden wir hier sogleich vernehmen.

In der That haben, als die Herrschaft der Araber gegründet war, die Wissenschaften, unter dem Schutz und der Begünstigung der Fürsten, sehr bald zu blühen angefangen: bedeutende, ja, mit Rücksicht auf den kurzen Zeitraum einer zum Leben erwachten Cultur, bewundernswürdige Schritte, mussten schon gethan seyn, als im zweiten Jahrhundert ihrer Zeitrechnung, welches ungefähr dem achten der unsrigen entspricht, Schriftsteller in verschiedenen Fächern sich hervorthun konnten. Noch in der Mitte des zweiten, und im folgenden dritten, erscheinen die Schriftsteller über Musik. Unter den von Hrn. Kosegarten nach den Nachrichten des alten Ali aus Ifsfahan genannten Dichtern und Sängern erscheint wenigstens Obeidallah Ben Ahmed Ben Tahir, mit dem Beinamen Abu Ahmed, als Verfasser eines musikalisch-theoretischen Werkes *(Liber disciplinarum nobilium)* *). Aber theils vorzeitig, theils von da an folgend, bis in das sechzehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung, schliesst sich eine lange Reihe, mit nicht weniger als 30 genannten Werken an, welche der vielfältig verdiente Freiherr von Hammer-Purgstall (a. a. O.) ausführlich in chronologischer Ordnung angezeigt hat **). Ob von den dort verzeichneten musikalischen Autoren aus der ersten Periode arabischer Literatur mehr als die Namen sich erhalten haben, oder ob und wo deren Schriften noch aufbewahrt liegen, ist uns unbekannt: gewiss ist nur, dass die europäischen Schriftsteller überall, wo von arabischer Musik irgendwo die Rede ist, ausschliessend und allein *Farabi* voranstellen (dort unter N° 14). Der musikalisch-literarische

*) Er war ein Enkel des berühmten Statthalters von Chorasan, und durch einige Zeit Oberster der Leibwache zu Bagdad (a. a. O. S. 31). Er lebte zur Zeit des Chalifen el Mutadid.

**) In einem Anhange zu gegenwärtiger Schrift theile ich „die arabische und persische Literatur im Fach der Musik" nach diesen Quellen mit.

Ruhm dieses merkwürdigen Mannes hat sich aber bis jetzt unter den Literatoren nur nach Hörensagen, wie die Fabel vom Phönix erhalten: sein Werk über die Musik sollte bald da bald dort auf einer Bibliothek existiren; — gesehen — untersucht — hatte es Niemand; seine Lebensumstände haben die Lexicographen überliefert, über den Grad und die Beschaffenheit seiner musikalischen Kenntnisse würde man bis jetzt jede nähere Auskunft vergeblich gesucht haben. Den Biographen zufolge aber war *Abu Nafzr Mohammed Ben-Tarchan* — von seinem Geburtsorte Farab, dem heutigen Otrar in dem Lande jenseits des Oxus, gewöhnlich *El-Farabi* (unter den lateinischen Literatoren *Alpharabius*) genannt — um das Jahr 900 n. Z. R. geboren; ein Mann, der, wegen seines Charakters und Wandels als ein wahrer Weiser verehrt, die ausgebreitetesten Kenntnisse in allen damals betriebenen wissenschaftlichen Fächern besass. Vollkommen bewandert in den Schriften der Griechen, hatte er verschiedene derselben, namentlich die *analytica* des Aristoteles, in das Arabische übertragen. Er hinterliess selbst verschiedene Werke, darunter zwei Bücher über die Musik, in welcher er (selbst ein vorzüglicher Lautenspieler) auch als Praktiker trefflich bewandert war. Sein Lebensende wird gewöhnlich in das Jahr 950 n. Z. R. gesetzt.

Das Verdienst, die gelehrte Welt zuerst mit dem Inhalte und dem Geiste des von Farabi hinterlassenen Werkes über die Musik bekannt zu machen, war Hrn. Kosegarten vorbehalten, welcher davon in der oben angeführten Schrift sehr ausführliche, überall mit den beigefügten Originaltexten belegte Auszüge mittheilt. Man erfährt hieraus, dass Farabi, vertraut mit den Schriften Euclid's, dann Aristoxen's von Tarent, so wie mit jenen, der in Egypten unter den Ptolemäern, und in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung geblühten alexandrinischen Griechen, die Absicht hatte, die Irrthümer der arabischen Musiker, seiner Vorgänger, zu berichtigen, und unter ihnen die Theorie der Griechen einzuführen. Sein Werk enthält die Vorbegriffe, die Erklärung der Töne und der Intervalle, ihrer gegenseitigen Beziehung, ihrer arithmetischen Verhältnisse u. s. w. ganz in dem Sinne, oft mit den Worten, der griechischen Theoretiker; sein Ton-System (die Tonleiter) ist das bei jenen angenommene *Systema perfectum*, die fünf Tetrachorde mit dem unten angefügten Proslambanomenos; auch handelt er von den griechischen Tonarten, selbst unter deren griechischen Namen.

Dasjenige nun, was wir bei den, nach Farabi bekannt gewordenen Autoren antreffen (von den früheren mangeln alle näheren Angaben), ist ein, wie wir es später zeigen werden, von jenem wesentlich verschiedenes System; ein System, dessen charakteristische Eigenheit in der Theilung des ganzen Ton-Intervalles in drei Töne, somit der ganzen Octave in 17 Intervalle, besteht. Dieses Ton-System musste noch unter den arabischen Lehrern der vorhergegangenen Zeit, und allerdings ohne Einfluss griechischer Gelehrtheit (welche demselben ihre Zustimmung gewiss nicht gegeben haben würde), sich

entwickelt haben: wir sind berechtigt, auf das frühe Vorhandenseyn dieses ursprünglichen und ganz eigenen Systems unter den Arabern zu schliessen, indem wir es in seinen Grundzügen, in einer noch ziemlich einfachen Gestalt, schon in einer derjenigen Abhandlungen finden, welche in der, von den sich also nennenden „*Brüdern der Reinheit*“ zusammengetragenen Encyclopädie enthalten sind; der unter diesem Namen thätige Verein gelehrter Männer aber blühte in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts u. Z. R. und ihre Wirksamkeit trifft beinah noch in die Lebenszeit Farabi's *).

Wie dem auch sey, so zeigt es sich als nur allzu gewiss, dass Farabi's griechisches System, auch nach seinem Ableben, unter den arabischen Lehrern keine Wurzel gefasst hat; wie schätzbar sein Werk an sich erscheinen mag, für wie wichtig es vielleicht unsere Verehrer der altgriechischen Theorie ansehen möchten, die diesen geachteten Philosophen vielmehr den griechischen Autoren über die Musik anreihen, oder deren Commentatoren beizählen könnten: ein Reformator der arabischen Musik war er nicht geworden, und eine neue Periode derselben kann von ihm nicht datirt werden; die nachgefolgten Lehrer waren nicht in desselben Fusstapfen getreten. Wahr ist es, dass sie gern, und sogar mit Affectation, sich auf ihn, den „Scheich“ (Meister *per excellentiam*) berufen; diess ist jedoch nur in Absicht auf die Vorbegriffe und Definitionen der Fall, in welcher Beziehung Farabi ihnen immerhin ein nützliches Erbtheil hinterlassen haben mochte; allein: von da an, wo sie zu den auf die Praktik abzielenden Capiteln — zu dem Ton-Systeme, und zu der Zusammensetzung der Töne zu sogenannten Tonarten — übergehen, verfolgen sie rücksichtslos den früher gekannten und gewohnten Weg; ihr System blieb von jenem Farabi's unberührt, und hat sich, seinem Wesen nach, besonders unter den Arabern, nicht nur bis in das Ende ihrer eigentlichen grossen wissenschaftlichen Periode, sondern, wo auch später noch hie und da ein Liebhaber musikalischer Gelehrtheit mit Commentirung (oder wohl gar Bereicherung) desselben sich befasst, bis auf unsere Zeit erhalten. Wie gern auch manche Autoren ihren „Scheich“, ja sogar die griechischen Weisen — einen Pythagoras, Aristoteles und Plato — voranstellen, enthält ihre Theorie am wenigsten etwas von jener der Griechen: sie ignoriren deren wesentlichste (oder dafür angesehene) Theile, die dreierlei Klanggeschlechter und deren gepriesene Tetrachorde; ihr Ton-System (die Tonleiter) stimmt mit jenem Farabi's und der Griechen gar nicht überein; ihre Art, die Tonverhältnisse zu berechnen, ist eine weit andere und ihnen ganz eigene; ihre sogenannten Tonarten sind etwas ganz Anderes, als die verschiedenen Octavengattungen, oder Versetzungen einer und derselben Tonleiter, nach Art jener der Griechen. Und nimmt man etwa solche

*) Die vollständigste Nachricht über diesen Verein, und über die (auf der kais. Hofbibliothek in Wien vollzählig vorhandenen) Abhandlungen seiner Angehörigen, hat neulich der Freiherr v. Hammer-Purgstall gegeben, im XCI. Bande. Man sehe auch hier desselben Vorwort.

technisch gewordenen Ausdrücke aus, die — hätte man sie nicht geerbt — in der Musik jeder Zunge entstehen müssten; so findet sich in der ganzen Musik der Araber kaum Ein Begriff, den man als nothwendig von den Griechen überkommen erklären müsste *).

Auch hierin schon würde der Beweis liegen, dass griechische Musiktheorie in Persien selbst niemals bekannt oder nie heimisch geworden, oder vorlängst in Vergessenheit untergegangen war, weil sonst doch Einiges, und sicher das Wesentliche davon, durch Tradition, von den Persern an die Araber gekommen seyn müsste; denn an dem grossen Einflusse der Perser auf die erste musikalische Bildung der Araber kann kein Zweifel stattfinden **): wie in so vielen Kenntnissen und Künsten, waren auch in der Musik die Perser ihren noch sehr unwissenden Besiegern weit überlegen, und es ist sehr natürlich, dass in der nächsten Periode sich diese an jenen herangebildet haben. Die Musik war in Persien schon lange eine sehr beliebte, und besonders unter seinen Chosroen gepflegte Kunst. In dem von dem Könige von Aude (dem Freunde der Engländer) im Jahr 1813 mit königlicher Pracht und Freigebigkeit herausgegebenen grossen lexicographischen Werke der persischen Sprache, „das Siebenmeer“ betitelt ***), sind die Titel einer nicht geringen Zahl von Gesängen verschiedener Gattung und Form angezeigt, welche Barbud, das Haupt unter den Musikern (Capellmeister) des Perserkönigs Chosrew Perwis, componirt hatte. Dieser König aber war noch ein Zeitgenosse Mohammed's. Nobata, ein arabischer Schriftsteller des XIV. Jahrh. u. Z. R., in dem Commentar über das Sendschreiben von Ibn Seidun, nennt einen Nadhr Ben el Hares Ben Kelde, der als ein Abgesandter von Hira an den Hof des Perserkönigs Chosrew Perwis kam, daselbst persische Melodien singen und die Laute spielen lernte, und nachmals in Mekka die Kunst den Einwohnern mittheilte. Wie in einer folgenden Periode persische Musiker häufig an den Hof der Chalifen kamen, wie sie daselbst geschätzt, und wie die arabischen Sänger beflissen waren, sich deren Kunst anzueignen, ist bereits oben nach Kosegarten angeführt worden †).

Man höre auch, wie über den Einfluss der Perser auf die Bildung der Araber, in Beziehung auf Tonkunst, ein sehr geschätzter arabischer Schriftsteller aus der letzten Periode

---

*) Nur bei den (späteren) Autoren der arabisch-persischen Schule wird es sehr bemerklich, dass sie den, bei den Arabern längst vergessenen Farabi, mit seinen zahllosen *species modulationis* (man sehe hierüber weiter unten die betreffende Anmerkung im VII. Abschnitt) an Handen genommen; wie wenig sich desselben chimärische Tonfolgen mit dem (auch von ihnen noch beibehaltenen) arabischen Ton-System vereinbaren lassen.

**) Der Beweis hiefür findet sich in fast unzähligen Stellen, welche Kosegarten in dem oft erwähnten *Prooemio* anführt. Auch ist von vielen daselbst genannten arabischen Sängern, und besonders von den Cythoröden (worunter dort offenbar Lautenspieler zu verstehen sind) angemerkt, dass sie von persischer Herkunft gewesen seyen.

***) Von diesem kostbaren Werke, das auf Kosten des königlichen Herausgebers gedruckt, als Geschenk an die Höfe, an die berühmtesten Bibliotheken und an einige der gelehrtesten Orientalisten in Europa gelangt ist, hat v. Hammer-Purgstall Nachricht gegeben in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, Jahrgang 1826, im 36. Bande; der Art. Musik befindet sich daselbst S. 283 u. ff.

†) Oben S. 5.

der arabischen Herrschaft in Spanien sich ausgesprochen, *Ibn Chaldun*, den die Literatoren den „Montesquieu der Orientalen“ betiteln: *)

„Vor dem Islam blühte die Musik schon in anderen Reichen, vorzüglich in Persien, dessen Chosroen dieselbe sehr ermunterten. Musiker waren bei allen ihren grossen Versammlungen gegenwärtig, und noch heute hegen die Fürsten von Persien eine entschiedene Neigung für die Musik, und suchen es darin, so viel als möglich, ihren Vorgängern, den Chosroen, gleich zu thun, indem sie, gleich jenen, sich mit Sängern und Tonkünstlern umgeben.“

„Die arabischen Stämme hatten sich von den ältesten Zeiten her durch die Gabe der Improvisation ausgezeichnet, das ist: durch die Gabe, die Worte nach einem gewissen Masse und nach einem angenehmen Rhythmus zu ordnen. Sie theilten ihre Rede in gleiche und ebenmässige Perioden, indem sie zugleich eine Auswahl offener und geschlossener Laute trafen, wie solches die natürliche Prosodie ihrer Sprache mit sich bringt.“ — —

„Die Araber, wie wir eben gesagt, excellirten schon vor der Zeit des Islam in der Poesie und in der Kunst des Improvisirens; aber sie waren weder in der Musik, noch in den andern Künsten vorgeschritten; sie waren blosse Nomaden, ohne alle jene Künste, welche die Cultur in ihrem Geleite hat **). Ihr Gesang und ihre Musik bestand in den Rufen, mit welchen sie ihre Kameele antrieben; und die ganze Kunst ihrer Sänger, welche sie Hadi, d. i. Treiber nannten, waren blos rohe Laute, welche den groben Leidenschaften dieser Hirten als Sprache dienten.“

„Sie nannten in der Folge die Modulation der Stimme „Gesang“ zum Unterschied der Declamation des Korans und des Gebetes, welche sie „Taghjir“ nannten.“ — — „Im Beginn des Islam, als die Religion allmählig die beduinischen Sitten der Araber gemildert hatte, und nachdem sie die Eroberer der Welt geworden waren, verachteten sie Alles, was nicht mit dem Koran und dem Gesetze zusammenhing. Sie kannten weder Gesang noch Mimenspiel; sie kannten nur das Lesen des Korans und ihre alten Gesänge der Wüste: nachdem sie aber Herren der Schätze von Persien und Griechenland geworden waren, gewannen sie Geschmack an den Annehmlichkeiten des Lebens; sie legten ihre Rohheit ab und suchten die Genüsse vielmehr noch zu verfeinern. Da reisten nunmehr griechische und persische Sänger nach Hidschaf, und begaben sich in die Dienste der Araber, welche ihrerseits dieselben mit Vergnügen aufnahmen. Da blühten dann jene berühmten arabischen und persischen Sänger, wie Mechit (Naschit?) der Perser, Towais, Saib Hathir, der Lehrer des

*) Fundgruben des Orients II. B. Er starb 808 der Hidschret (1405).

**) Auf die reichen Städte der arabischen Küste darf diess nicht bezogen werden; allerdings bestand aber die grosse Masse der zur Eroberung ausgezogenen Heere aus den Viehzüchtern der Triften, den Beduinen der Wüsten und den Kameeltreibern der Handels-Caravanen. — Dass indess auch vor dem Islam, und zur Zeit der Heereszüge der Araber, die Fürsten des Landes Sängerinnen (darunter auch Griechinnen) unterhielten, bezeugen frühe arabische Schriftsteller. (S. Kosegarten a. a. O. S. 5 u. f. Vergl. auch v. Hammer-Purgstall's Vorwort oben S. XI.)

Abdollah Sohnes des Dschaafer, und die Araber bildeten sich nach dem Geschmack der Perser. In der Folge verbesserten Moid Ibn Scherih, und Andere von gleicher Vortrefflichkeit, die Kunst des Gesanges, immer noch den Fusstapfen ihrer Lehrer folgend, bis derselbe unter den Abassiden, durch die grossen Meister, einen Ibrahim Mehdi, Ibrahim Mossuli, des letzteren Sohn Ishak und dessen Enkel Hamad, auf den Gipfel der Vollkommenheit gebracht wurde. Bagdad war damals der Mittelpunkt der guten Musik, und seine Gesänge machen noch heute das Vergnügen der guten Gesellschaft aus." — — — — — —

Hiermit stimmen die oben angeführten, von Hrn. Kosegarten mitgetheilten Nachrichten des alten Ali ganz überein. Wie gross die Einwirkung der persischen Künstler auf die Musik in Arabien gewesen, würde sich auch schon daraus ergeben, dass von den 18 Tonarten der arabischen Musik (12 Haupt- und 6 Neben-Tonarten) nicht weniger als zwölf (ihren Namen nach) von den Persern zu den Arabern gebracht, oder zum Theil von den persischen Künstlern während ihres Aufenthaltes unter den Arabern erfunden worden seyn mussten *); indess jedoch auch unter den ungezweifelt arabischen einige auf eine sehr frühe, zum Theil vorislamitische arabische Zeit zurückweisen, wie wir an seinem Orte des Näheren zeigen werden.

Wenn aber darüber zwar kein Zweifel erhoben werden mag, dass die Perser in der Musik die Lehrer der Araber geworden waren, bleibt darum nicht minder die Frage zu erörtern übrig: ob diese von jenen auch die Theorie überkommen haben, die wir, wenig später, unter den Arabern finden? Man darf immer zugeben, dass auch dort, wo die Musik sich nur auf technischem Wege fortgepflanzt, wie diess glaublich unter den Persern noch der Fall gewesen, ein gewisses System der Töne, gewisse conventionelle Formen von Tonweisen, und manche für die Ausübung nützliche Dinge, unter den Künstlern bekannt sind, die von den Lehrmeistern (gewöhnlich als Geheimnisse) ihren Lieblingsschülern mitgetheilt werden; Kenntnisse, die recht wohl auch einer Theorie der Musik zur Grundlage dienen konnten. Sehen wir uns aber mit forschendem Auge in der Kunstgeschichte der Völker um, so finden wir überall, dass die Theorien in ihrem Beginn nicht von den Tonkünstlern ausgegangen sind. Wir sehen überall gelehrte Männer, Polyhistores, Philosophen, Mathematiker, wohl gar Astronomen, eine ideale Theorie begründen: sie ersinnen ein System, das eben ihrer Vorstellung von Musik aus dem Gesichtspunkte der Rechenkunst oder des Laufes der Gestirne entspricht, und das sie dann für das allein giltige ausgeben, ohne Rücksicht auf den Sinn, der über das, auf solchem Wege erlangte Resultat vorzüglich, ja allein, zu urtheilen berufen gewesen wäre. Auf gleiche Weise

*) Obgleich ich der Meinung bin, ihre Tonweisen müssten damals etwas ganz Anderes gewesen seyn, als dasjenige, was die Theoretiker uns später unter denselben Namen überliefert haben.

wird die neue Theorie von andern Gelehrten erweitert, und, der Ausübung der Kunst mehr und mehr entfremdet, pflanzt sie sich unter den Liebhabern gelehrter Spekulationen als eine selbstständige Wissenschaft durch Aeonen fort; ein Nachlass so vieler als Weise geachteter Männer, auf dessen Besitz ihre Nachfolger stolz sind, und entweder mit Geringschätzung auf den sich emancipirenden Praktiker herabsehen, oder sich gern überreden, es sey immer nur ihre Theorie, die er in seiner Kunst zur Ausübung bringt. Diesen Gang der musikalischen Wissenschaft finden wir bei den alten Egyptern, Indiern und Chinesen, bei den alten Griechen, bei den Arabern und Persern, ja dessen leidige Nachwirkung noch in der mittelalterlichen Periode in unserer Europa, der Erbin einstiger griechischer Gelehrtheit; und nur hier ist es der ausübenden Kunst (spät genug) gelungen, das Uebergewicht zu erlangen, und die Theoretiker auf den Punkt zu bringen, ihre Theoreme entweder aufzugeben, oder mit der neuen Praktik in Uebereinstimmung zu bringen, und dieser vielmehr nachtretend, und deren Erfindungen benutzend, die Wissenschaft zu bereichern und wahrhaft nützlich zu machen.

Die ersten Spuren einer Theorie der Musik unter den Moslims im Orient finden wir im zweiten Jahrhundert ihrer Zeitrechnung *), in bedeutender Zunahme im folgenden dritten, an dem Hofe oder in den Umgebungen der Chalifen, nachdem mittlerweile auch in anderen Disciplinen sich achtbare arabische Gelehrte als Schriftsteller hervorgethan hatten; eine Theorie, die, nicht aus der (glaublich dem Gehör noch wohlgefälligen) Musik der Perser hervorgegangen, vom Anbeginn her mehr der Spekulation als der praktischen Kunst angehört haben muss.

Wenn aber die ersten Schriftsteller über musikalische Theorie Araber sind, die unter dem Schutze und der Begünstigung der Chalifen sich überhaupt den Wissenschaften ergaben; — wenn (so viel uns bisher bekannt geworden) weder von diesen Schriftstellern, noch von den später erscheinenden persischen grossen Theoretikern, auf vorzeitige persische Lehrer dieser Wissenschaft hingewiesen wird; — wenn, seit dem Auftreten arabischer Theoretiker, in den nächsten fünf Jahrhunderten, eine nicht geringe Zahl arabischer, aber noch immer kein persischer Schriftsteller dieses Faches angezeigt ist; und wenn nachher diese letzteren selbst überall auf die Araber zurückweisen: so sind wir ohne Zweifel berechtiget, die Araber als die Urheber der Theorie, die wir zuerst bei ihnen finden, anzusehen, und diese die arabische Theorie, oder, in einer engeren Bedeutung, und zum Unterschied von einer in der Folge entstandenen persischen Schule, die arabische Schule zu nennen. Glaublich ist es darum nicht minder, dass — so wie noch in der Periode der arabischen Herrschaft, arabisches Element mächtig in die Schrift, in die Sprache, ja in die ganze wissenschaftliche Cultur

*) Chalil, der Schöpfer der arabischen Metrik, hinterliess ein Buch der Rhythmen und ein Buch der Töne, war also der erste musikalische Theoretiker, der als solcher angezeigt werden kann. Er starb im Jahre 160 der Hidschret (776 u. Z. R.).

der Perser übergegangen war, diese auch jene musikalische Theorie bald gemeinschaftlich mit deren Urhebern besassen.

Das verspätete Erscheinen persischer Schriftsteller über musikalische Theorie dürfte aus dem Schicksal zu erklären seyn, welches Persien in eben dieser Periode betraf: noch in der Mitte des XI. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung gerieth das Land unter die Herrschaft der Türken, eines Volkes, das überall den Musen abhold gewesen. Erst als die Türken im XIII. Jahrhundert wieder dem Andrang der Mongolen weichen mussten, lebten unter der milderen und aufgeklärteren Regierung mongolischer Dynastien Künste und Wissenschaften neuerdings auf, und blühten in noch höherem Flor unter ausgezeichneten Fürsten aus der Familie des mächtigen Eroberers Timur, gewöhnlich Tamerlan genannt.

So sehen wir denn auch erst gegen Ende des VII. Jahrhunderts der Hidschret — beiläufig im ersten Drittel des XIV. unserer Zeitrechnung — nun aber auch gleich höchst originell und mit bedeutenden Neuerungen — die persischen Theoretiker auftreten, die die Theoreme der altgriechischen Canoniker auf das arabische Lehrgebäude zu pfropfen versuchen, und sich vorzüglich in den mathematischen Theil der Musik versenken.

Der grösste Theoretiker des XIV. Jahrhunderts, auf den alle nachfolgenden Perser dieser Periode hinweisen, und den man darum als das Haupt der neuen Schule bezeichnen darf, war: *Ssaffieddin Abdolmumin Ben Fachir el-Ormewi el-Bagdadi* — der „Zarlino der Orientalen.“ Sein Werk, in arabischer Sprache verfasst (er selbst, der Stifter der persischen Schule, war ein Araber), für Scherefeddin Harun, den Sohn des grossen mongolischen Wesirs Schemseddin geschrieben, erhielt von da her die Benennung der Schereffischen Abhandlung, oder Schereffije*). Zu den berühmteren Lehrern dieser Schule gehört *Abdolkadir Ben Isa***), aus dessen hinterlassenen Schriften (in persischer Sprache) Hr. Kosegarten a. a. O. Einiges schon in den ersten Heften gelegentlich angeführt hat, und den auch wir noch benützen zu können so glücklich waren. Die Theorie Ssaffieddin's finden wir demnächst auch in den uns vorliegenden Encyclopädien, des (von Abdolkadir oft citirten) Mahmud Schirafi (gest. 716 der H., 1315 u. Z. R.), des Mahmud aus Amul (um das Jahr 1349)***) u. A. m. bis in das XVII. Jahrhundert.

Die Schriften der Perser dieser Periode sind in Absicht auf die musikalische Arithmetik in der That bewunderungswürdig; die Musik selbst aber galt ihnen nur als ein Vorwurf interessanter Probleme zu kühner Lösung und Uebung des Scharfsinnes. Auf ihre

---

*) Von dem Frh. v. Hammer-Purgstall a. a. O. in der Reihe als das 18te angezeigt. Es befindet sich auf der kais. Hofbibliothek in Wien, und ist auch von uns benützt worden.

**) Von Hammer-Purgstall unter den Nummern 21, 22, 23 angezeigt.

***) Ebendas. No. 39 und 40.

arabischen Vorgänger in diesem Fache zurückweisend, gehen zwar die Anhänger jener neuen Schule von dem angeerbten arabischen System (der 17 Töne) aus; indem sie aber, ohne einen weiteren Rückblick auf dasselbe, ihre Berechnungen beharrlich verfolgten, konnte es nicht anders kommen, als dass jenes ältere System unter ihrem Griffel manche Modification erfahren, und manchen Zusatz neuer Theoreme aufnehmen musste. Muss man aber endlich, um ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, diese scharfsinnigen Männer für mehr als blos Commentatoren der arabischen Theoretiker anerkennen, so kann man sie doch weder als Gründer eines neuen Systems bezeichnen, weil sie noch auf das 17-Ton-System gebaut, auch das Princip, nach welchem die Tonarten der arabischen Musik gebildet werden, selbst mit deren Namen, noch aufrecht gehalten haben; — noch als Reformatoren, weil ihr Lehrgebäude auf die Musik der Araber nicht eingewirkt, in seiner Heimath selbst aber bald — wie wir sogleich vernehmen werden — einem ganz neuen Systeme Platz machen musste. Ihr ganzes Lehrgebäude kann ich darum, zum Unterschied von der älteren arabischen Schule, nur eben die arabisch-persische Schule nennen.

Je höher die Schriften dieser merkwürdigen Theoretiker zu ihrer Zeit in Persien geschätzt seyn mussten, desto sonderbarer muss es auffallen, dass eben in Persien, wenig später — vielleicht noch gleichzeitig — ein ganz neues, und wie es scheint, bald neben jener Schule verbreitetes, schon in seiner Grundlage völlig abweichendes System zum Vorschein kommt. Und dieses (dort neue) System ist kein anderes, als — das in dem christlichen Europa im Mittelalter ausgebildete System der 7 ganzen und 5 halben Töne!

Dass dieses System nicht dem persischen Boden entsprossen, sondern aus unserem Europa dahin verpflanzt worden, bedarf kaum des Beweises; ein solcher aber würde selbst in der Thatsache liegen, dass man bei den persischen Autoren, welche dasselbe zwar nach ihrer Weise gar wunderlich verarbeitet haben, gewisse damals in Europa gangbare Nomenclaturen findet, die dort, an und für sich, immer bedeutungslos gewesen seyn mussten. Ein Beispiel werden wir an seinem Orte anzeigen. Wie dieses System aus Europa dahin gelangt seyn konnte, darüber gibt die Geschichte die Aufklärung. Der Verkehr Europas mit dem Orient, seit mehr als tausend Jahren unterbrochen, ward zum Theil zwar schon während der Kreuzzüge eröffnet; doch war in den Zwischenzeiten aller Verkehr dahin wieder nur auf die Pilgerfahrten zu dem heiligen Grabe beschränkt; und selbst während der Kreuzzüge waren die Europäer nur mit den Arabern und Türken — nicht mit den Persern — in Berührung gekommen: das Land jenseits des Euphrat war seit den Parther-Kriegen der Römer für die Europäer eine *terra incognita* geworden. Erst in der Periode der Heereszüge der Mongolen, im XIII. Jahrhundert, wurden zu wiederholten Malen Missionäre, selbst mit diplomatischem Charakter, von den Päpsten an die mongolischen Fürsten ausgesendet; und noch lebhafter entstand ein politischer Verkehr zwischen den europäischen Höfen und dem mächtigen

Tartarenkaiser Tamerlan, dann dessen Nachfolgern, im XIV. Jahrhundert, in welcher Periode mehrmal feierliche Gesandtschaften an diese Fürsten ausgesendet wurden *). Es ist nicht zu zweifeln, dass durch irgend einen der Musik kundigen Begleiter dieser Gesandtschaften das damalige europäische System nach Persien gelangt war; dass es daselbst von einem der dortigen Musiker aufgefasst und weiter überliefert wurde, und desto mehr Eingang fand, je mehr die Analogie desselben mit derjenigen Musik, welche (wie es glaublich ist) von den Künstlern und Liebhabern des Gesanges factisch ohnehin ausgeübt wurde, in die Augen fallen musste.

Dieses System nun ist dasjenige, welches wir in der Gestalt, wie wir es bei den persischen Lehrern dieser Periode (obgleich wunderbar entstellt, doch kenntlich in seinen Grundzügen) wiederfinden, das neuere persische nennen müssen **). Und dieses System hat mit jenem der Araber — ausser etwa den, auf ganz neue Begriffe übertragenen alten Namen für Intervalle und sogenannte Tonarten, dann gewissen althergebrachten mystischen Vorstellungen — nichts gemein. Die Gelehrten Persiens aber, deren hinterbliebene musikalische Schriften wir bis in das XVII. Jahrh. verfolgen konnten, waren der Schule Ssaffieddin's immer noch treu geblieben, und haben das Zwölfton-System immer ignorirt.

Wenn wir also die ersten Anfänge einer musikalischen Theorie unter den Orientalen, in der Umgebung der Chalifen aus dem Stamme der Omajiden, dann der Abassiden entdecken, so lassen sich von da an, vorstehender Darstellung gemäss, folgende Phasen derselben in Kürze bezeichnen:

1) Entstehung und allmählige Entwickelung einer eigenen, einheimischen (weder ererbten noch überlieferten) Theorie durch arabische Philosophen, seit dem III. Jahrh. arab. Z. R., dem IX. u. Z. R. — Das System ist jenes, welches zwischen dem ganzen Ton zwei mittlere annimmt, und in dem Umfang der Octave 17 Intervalle begreift.

2) Grosse persische Theoretiker gegen Ende des VII. Jahrh. der Hidschret (im Anfang des XIV. u. Z. R.) bearbeiten vorzüglich den mathematischen Theil, mit mancher Neuerung, obgleich von dem älteren arabischen (17-Ton-) System noch ausgehend, auf eben dasselbe einlenkend, auch desselben Tonformeln oder sogenannte Tonarten beibehaltend; und diess ist die arabisch-persische Schule.

3) Wenig später (vielleicht noch gleichzeitig mit dieser letzteren) taucht in Persien ein absolut neues System auf, erweislich aus unserem Europa dahin verpflanzt, von den Persern

*) *Mémoires sur les relations politiques des princes chrétiens avec les empereurs Mongols. Par M. Abel-Rémusat*, in den *Mémoires de l'Institut royal de France etc.* 1822. — *Relations des Mongols ou Tartares etc. précédées d'une notice sur les anciens voyages de Tartarie en général etc. par M. d'Avezac. Paris* 1839, in dem *Recueil de voyages et de mémoires, publié par la Société de Géographie. T. IV.*

**) Dieses neuere persische System ist es, was Villoteau in seiner Abhandlung über die Musik der Araber in den ersten Artikeln daselbst für arabisch mitgetheilt und erklärt hat.

nach orientalischer Weise, doch die Spur seines Ursprungs nicht gänzlich verwischend, verarbeitet. Es ist das System der 7 ganzen Töne mit eingerückten 5 halben Tönen, wie es unsere Claviere darstellen: wir wollen es das Zwölfton-System nennen. — Unter dem achtbareren Theil der persischen Gelehrten scheint aber dasselbe noch lange keinen Eingang gefunden zu haben.

Diese verschiedenen Perioden und deren wechselnde Systeme sind bisher von den Schriftstellern, welche über die Musik der Araber Nachricht gegeben haben, nicht bemerkt worden; und so ist es gekommen, dass man entweder alles irgendwo Vorgefundene — Systeme, die einander gegenseitig sogar ausschliessen — ohne Unterschied den Arabern zugeschrieben hat, oder dass man so Manches (ja wohl gar Alles), was diesen unwidersprechlich eigen, von den Persern hergeleitet haben wollte, deren Ansprüche auf eine ihnen eigene Schule selbst aus einer so beträchtlich späteren Periode datiren.

Endlich findet es sich, dass jenes früheste System der Musik, unter den Arabern selbst, eben so wenig der (von uns so bezeichneten) arabisch-persischen Schule oder dem neueren (europäisch) persischen System, als früher Farabi's griechischer Theorie, gewichen war, sondern sich, weit über die Periode der einstigen Blüthe arabischer Wissenschaft und Kunst hinaus, ja unter den hier und da im Orient noch vorkommenden Liebhabern musikalischer Gelehrtheit bis zu unseren Tagen, erhalten hat.

B. Aufgabe des Verfassers.

Meine Aufgabe — wie es schon der Titel der gegenwärtigen Schrift anzeigt — ist: eine möglichst fassliche Darstellung des eigentlich arabischen Systemes, und zwar in seiner möglicher Weise praktischen Anschauung. Ich folge dabei denjenigen Handschriften, welche mir von diesem System das deutlichste Bild verschafft, oder einer andern zur Erläuterung und Ergänzung gedient haben. Varianten (wie sich deren nur zu oft darbieten) würde ich nur dann, wenn sie von einigem Belang wären, an ihrem Orte berücksichtigen.

Eine erschöpfende Darstellung des ganzen Lehrgebäudes jener arabisch-persischen Schule würde die Gränzen, die ich mir nothwendig vorzeichnen musste, weit überschreiten: ihre Schriften gestatten kein Compendium; nur vollständige Uebersetzungen der ziemlich starken, und mit zahllosen Tafeln und Figuren belegten Schriften ihrer Autoren könnten dem darnach begierigen Liebhaber solcher Specialitäten genügen. Doch hoffe ich, es werde mir gelingen, dem Leser auch von ihrer Methode und ihren unterscheidenden Eigenthümlichkeiten eine genügende Ansicht zu verschaffen. Jedenfalls ist ihre Musik immer noch, in ihren Grundzügen wie in der Ausführung, die Musik der Araber.

Das oben angezeigte neuere persische System, welches mit jenem bei uns gang-

baren der 12 Töne übereiu kommt, bedarf in dieser Hinsicht für den Mnsikverständigen unserer Zeit keiner besonderen Erklärung; es wird aber dem Leser hoffentlich interessant seyn, hier zum ersten Mal die auf dasselbe gebauten Tonformeln, und zwar in lesbaren Noten, vollständig vorgestellt zu überblicken.

Die einer jeden musikalischen Theorie gewöhnlich vorangesendeten akustischen Erklärungen von Schall, Ton und Klang, die philosophischen und ästhetischen Betrachtungen über Musik überhaupt, Definitionen und Vorbegriffe u. dgl., daran unsere Mnsiker nichts Neues oder nur den Orientalen Eigenes finden würden, glaubte ich unbedenklich übergehen zu dürfen.

Diejenige Musik, welche von europäischen Reisenden unter den heutigen Arabern, Beduinen, Mauren, Türken und Persern vernommen, notirt und beschrieben worden, liegt nicht in dem Bereich der mir gesetzten Aufgabe: ich kann sie weder als ein Ueberbleibsel, noch als eine Ausartung von jener der älteren Theoretiker anerkennen; da ich vielmehr der Ueberzeugung lebe, dass selbst in der blühenden Periode arabischer Cultur (und so auch wohl in Persien) neben der gelehrten Musik der Philosophen, eine andere, vermuthlich leichtere (und anmuthigere) unter den gebildeteren Klassen der Nation geübt worden, und dass es, auch noch neben dieser, eine populäre, unter den niederen Ständen gegeben haben müsse; wie das eine und das andere auch in dem christlichen abendländischen Europa im Mittelalter (und muthmasslich nicht minder im alten Griechenland) der Fall gewesen *). Ueber jene, uns auf dem angezeigten Wege zur Kenntniss gebrachte jetzige populäre Musik der Orientalen will ich jedennoch, unter Anführung genügender Beispiele, einige Bemerkungen in einem eigenen Abschnitte zum Schlusse beifügen; ein Mehreres davon findet der Wissbegierige vorzüglich in den betreffenden Capiteln bei de la Borde T. I. — bei Villoteau in der *Descr. de l'Égypte* T. I. oder im XIII. u. XIV. B. der Panckouckischen Ausgabe *(État moderne)* — oder in einem neueren sehr schätzbaren Werke: *An accounl of the manners and customs of the modern Egyptians, by William Lane, London 1836. V.* II.

*) Auch im alten Griechenland hatten die verschiedenen Gewerbe und Handthirungen: die Müller, die Bäcker, die Badwärter, die Färber, die Pastetenbäcker, die Holzhauer, die Schnitter, die Ruderer, die Hirten, die Weberinnen, die Säugammen und die Klagweiber ihre Gesänge (vermuthlich auch nicht von der Composition der „Meister", oder gar von jener der Philosophen). *P. Martini, Stor. della mus. II.* 251.

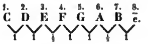
I. Abschnitt.

Die Tonleiter.

Die Tonleiter des arabischen Systemes in ihrer einfachsten Gestalt ist eine diatonische, die mit unserer Tonleiter, der sogenannten Durtonart, übereinkommt, deren charakteristischen Ton, die grosse Terze, sie mit dieser gemein hat. Nur darin unterscheidet sich (wie wir gleich sehen werden) die diatonische Leiter der Araber von dem Diagramm unserer Durtonleiter, dass sie den zweiten Halbton, welchen wir von der 7. Stufe zur 8. (zur Octave) setzen, von der 6. zur 7. Stufe setzt.

Die Tractate geben uns über die relative Höhe oder Tiefe ihres ersten oder Grundtones keine solche Andeutung, welche uns nothwendig bestimmen könnte, denselben auf einen gewissen gegebenen Ton unseres modernen Systemes zu beziehen, und nach diesem zu nennen *). Es scheint daher an und für sich gleichgültig zu seyn, mit welcher unserer üblichen (zwölf) Tonleitern wir jene des arabischen Systemes vergleichen, und von daher die Namen (Buchstaben oder Sylben) zu deren Bezeichnung entlehnen wollen. Ich will hiefür unsere Tonleiter *C* annehmen, die Urtonleiter, nach welcher sich alle anderen unseres Systemes formen, und die, noch unverwickelt mit zufälligen oder nöthigen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen (♯ oder ♭) in jeder Beziehung für unseren vorgesetzten Zweck sich als die bequemste darbietet.

Das *C*, welches man sich nach Belieben als das C der kleinen Bass-Octave vorstellen mag, als ersten oder Grundton angenommen, zeigt sich nun die arabische Tonleiter in folgender Gestalt:



---

*) Europäische Musikgelehrte, gewohnt überall altgriechische Musiktheorie zu suchen, haben das Proslambanomenos (den Ton A) als ersten, dann (folgerecht) den Ton C als dritten unbedenklich vorausgesetzt, somit den Arabern die weiche Tonart und Tonleiter zuschreiben zu müssen geglaubt. (Dalberg a. a. O S. 112.) Villoteau, der mit richtigerem Tact die Tonleiter mit grosser Terze voraussetzte, glaubte jenes A wenigstens als den ersten, oder Normal-Grundton ansehen zu sollen, wodurch er aber sich und seinen einstigen Lesern grosse Schwierigkeiten vorbereitete, indem die Tonleiter A dur schon in drei Tönen ihres Diagramms nothwendig alterirt ist, daher nur auch vier natürliche Töne darbietet: a h ♯c d e ♯f ♯g a.

Die Lehrer stellen sich diese Tonleiter vor als bestehend aus einem Tetrachord*) von der ersten bis zur vierten Tonstufe:

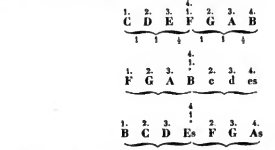
1. 2. 3. 4.
C D E F.
1 1 ½

und aus einem (verbundenen) Pentachord von der vierten Tonstufe zur achten (zur Octave):



Dieses Pentachord führt indess, mittelst des darin enthaltenen *B*, schon zu der nächstverwandten Tonleiter *F;* ja es erscheint in jener, obgleich mit *C* beginnenden Tonleiter, der Ton *F* als der wahre Hauptton, und man könnte diese Tonleiter nach ihrer Zusammensetzung vielmehr (nach der Kunstsprache der christlichen Kirchentonarten) eine plagalische, oder, nach unserer Theorie, eine arithmetisch zu theilende Tonleiter nennen, deren Hauptton nämlich in der angezeigten Tonreihe den vierten Platz einnimmt.

Oder sie stellen sich diese Tonleiter als aus zwei (verbundenen) Tetrachorden bestehend vor:



dann:

dann:

u. s. w. und so bereitet sich ein Quarten-Cyclus vor, durch welchen man (wie eben auch in unserem System) zur ersten Tonleiter zurückgelangt, und in welchem nothwendig auch die, zwischen den einzelnen Tönen enthaltenen mittleren (von uns so genannten Halbtöne) an ihrem gehörigen Orte zum Vorschein kommen mussten. Wirklich mussten schon die empirischen Praktiker, früher als selbst die später erschienenen Theoretiker, die Möglichkeit, ja das Vorhandenseyn kleinerer Intervalle in dem Intervall des ganzen Tones erkannt haben. Unsere Theorie lehrt solche in dem Begriffe eines kleinen und eines grösseren Halbtones;

*) Nach unserer Vorstellungsart, nicht nach altgriechischem System von dem Tone H ausgehend:



obgleich unsere **Praktik** auf den Unterschied dieser Halbtöne keinen besonderen Werth legt, sondern auf Tasten-Instrumenten oder auf Instrumenten, deren Griffbrett mit festen Bünden eingerichtet ist, zwischen dem Intervall des ganzen Tones nur Einen Halbton eingeführt hat, der, zwischen dem grossen und dem kleinen Halbtone (wie insgemein geglaubt wird) mitten inne schwebend, in der Ausübung für den einen wie für den anderen gelten soll, auch sehr wohl gelten kann; obgleich die **Schule** beide allerdings unterscheidet, und deren Unterschied, nicht sowohl wegen der Wirkung auf das Ohr, als der **Orthographie** zu Lieb', in der Tonschrift regelmässig beobachten lehrt; in welcher **letzteren Beziehung** allerdings jene **zweierlei Halbtöne** als wesentlich **in unserem System** anerkannt werden müssen.

Wenn wir uns nun gewöhnlich **unser Diagramm**, bis zur Octave, als **aus 12 Tönen bestehend** vorstellen:

C	Cis / Des	D	Dis / Es	E	F	Fis / Ges	G	Gis / As	A	Ais / B	H	c
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

so unterscheidet aber das **arabische System** zwischen jedem ganzen Ton-Intervall wesentlich **zwei Töne**, und seine Octave **umfasst demnach 17 Töne**. Die Autoren bezeichnen sie gewöhnlich nur mit den **Zahlen** von 1 bis 17.

Indem aber jene in dem **Intervall** eines ganzen Tones eingerückten **zwei Töne** (insgemein für **Dritteltöne** geachtet) dem Araber nicht, wie uns unsere Halbtöne, als blos erhöhte oder herabgesetzte des ursprünglichen Diagramms, sondern als eigends **für sich geltende** Töne erscheinen, so würde die Bezeichnung mit unserem ♯ oder ♭ einerseits einen irrigen Begriff anregen und unterhalten, anderseits manche Schwierigkeit in der Auslegung herbeiführen. So habe ich es denn nach reiflicher Erwägung immer noch für das Beste befunden, mich überall, und ohne Unterschied für das (aufsteigende) **erste Drittel** (neben unserem Buchstaben, oder neben unserer Note) des Zeichens ↑, für das **zweite Drittel** des Zeichens ⇞, zu bedienen, wie folgt:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Erste Octave:	C	c↑	c⇞	D	D↑	D⇞	E	F	F↑	F⇞	G	G↑	G⇞	A	B	B↑	B⇞
	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Zweite Octave:	c	c↑	c⇞	d	d↑	d⇞	e	f	f↑	f⇞	g	g↑	g⇞	a	b	b↑	b⇞
	35	36	37	38	39	40											
Dritte Octave:	c	c↑	c⇞	d	d↑	d⇞ *)											

*) **La Borde** bedient sich blos der Zahlen, darin dem arabischen System getreu, jedoch nicht mit unseren gewohnten Ziffern, sondern mit den **Buchstaben** des Alphabets **statt Ziffern**, nach Weise der Araber ausgedrückt,

nämlich:	a	b	c	d	e	f	g	h	i	y	ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	k	ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	l	la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	m
für:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40.

Abgesehen von der Schwierigkeit, sich mit so ganz ungewohnten Zahlenzeichen zu familiarisiren, könnte ich diese auch wegen des Zusammentreffens mit unseren, in der Erklärung unvermeidlichen **Ton-Buchstaben** durchaus nicht brauchen. **Villoteau** hingegen bedient sich, um die Töne des arabischen Systemes zu bezeichnen, **dreifacher** Zei-


Fig. 1.
El Aoud,
die Laute der Araber.
Der Kanun, Saitenfessel
Fig. 2.
I. Die einfache (Bad.)
II. Die untere Fir .... Feuer.
III. Die zweifache, Masnana; Luft.
IV. Die dreifache, Masselle; Wasser;
V. Bam. Erde;
Nach den Scheriffije.
C 18. Newa.
b♯ 17. Oeal
b♭ 16. Saba
b 15. Tschargjah
a 14. Buselik
g♯ 13. Sigjah
g♭ 12. Nehawent
g 11. Dugyah
f♯ 10. Rehawy
f♭ 9. Sengule
f 8. Rast.
e 7. Nerm mahur das weiche des mahur.
d♯ 6. Irak.
d♭ 5. Nerm adschem das weiche des Persers
d 4. Aaschiran.
C♯ 3. Nerm hisar
C♭ 2. Nerm bejati
C 1. Jegjah
Die Nase
Wirbelkasten
8 Der kleine Finger
7 Der Goldfinger.
6 Der mittlere des Geräthes.
5 Der mittlere alte, oder der Pferdes:
4 Der Zeigefinger.
3 Der nächstseitige oder benachbarte des Zeigefingers.
2 Der überflüssige
1 Der absolute.

Ich habe oben auf die Wichtigkeit des Tones 8 (F) aufmerksam gemacht, welcher das Diagramm einer neuen Tonleiter eröffnet: so wie nämlich dieser Ton 8 die Quarte 15 (B) herbeiführt, so folgt auf den Ton 15 (B) der Ton 5 (d↑); auf diesen der Ton 12 (g↑); auf diesen der Ton 2 (e↑) u. s. w. — Und so denkt sich der Araber einen Quarten-Cyclus, durch welchen er, alle 17 Töne ein Mal berührend, zum ersten Ton (C) zurückgelangt; nämlich:

1	8	15	5	12	2	9	16	6	13	3	10	17	7	14	4	8	1
C	f	b	d↑	g↑	e↑	f↑	b↑	d‡	g‡	e‡	f‡	b‡	e	a	d	g	c*).

Aus diesen 17 Intervallen bestehend, zeigen die arabischen Autoren die Tonleiter auch in der Abbildung der Laute, die ich hier nebenan dem Leser mittheile (Tab. I. Fig. 1.): sie ist fünfsaitig (oder mit Verdoppelung der tieferen Chorden, wie wir es nennen, fünfchörig), in aufsteigenden Quarten gestimmt, und in acht feste Bünde eingetheilt, die von der leeren Saite, bei ihnen der „absolute Ton" genannt (dieser als 1. angenommen), anscheinend durch gleiche Dritteltöne aufsteigend, bis zum achten Bund gezählt werden, welcher letztere immer mit dem absoluten Tone der nächsten folgenden Saite im Einklange ist**).

Dasselbe Tonsystem finden wir bei den berühmteren persischen Theoretikern des XIV. und der folgenden Jahrh., deren oben in der Einleitung gedacht worden, Ssaffieddin, Schirafi, Abdolkadir, bei dem von La Borde benützten Abulvefa***) u. A.; überall zei-

---

chen, die er zugleich (gleichsam zu beliebigem Gebrauch) über einander stellt, nämlich: 1) der Zahlen in den Ziffern 1, 2, 3, 4, 5 u. s. w. 2) Einer ganz unbekannten Bezeichnung, welche vor etwa anderthalb hundert Jahren, aus Buchstaben des arabischen Alphabets entlehnt, Demetrius Cantemir für die Musik der Türken (?!) erdacht hatte (die aber niemals und nirgends angenommen worden). 3) Unserer europäischen Noten. Indem er aber mit diesen letzteren, auch mit Hilfe unserer üblichen ♯, ♭ oder ♮, nicht auszulangen meinte, so entschloss er sich, fünffache Veränderungszeichen einzuführen, nämlich: 1) ein kleines sogenanntes Andreaskreuzchen, für den aufsteigenden Dritteltou; 2) ein offenes ♭ oder Häkchen, für den absteigenden Drittelton; 3) ein Andreaskreuzchen von drei Balken, für ein Intervall, welches (nach seiner Meinung) zwischen dem auf- und dem absteigenden Drittel in der Mitte liegen soll; 4) unser gewöhnliches ♯ für das aufsteigende zweite Drittel; und 5) unser gewöhnliches ♭ für das absteigende zweite Drittel. Villoteau amalgamirt auf diese Weise sein angelerntes heimisches Tonsystem mit dem vorgefundenen der Araber, welches von allen jenen Dingen nichts weiss, sondern die 17 Töne, auf- oder absteigend, immer als dieselben, nicht erhöht noch vermindert, sondern als selbstgeltend betrachtet. Seine eben so uneigentliche, als durch die Menge der Zeichen abschreckende Notirung anzunehmen, hätte ich in keiner Weise mich entschliessen können.

*) Wir bewerkstelligen den Umlauf durch 12 Quarten:

c f b es as des $\frac{ges}{fis}$ h e a d g | c,

können aber dabei eine einmalige sogenannte enharmonische Verwechselung nicht umgehen, deren der Araber nicht bedarf, und von welcher ihm selbst der Begriff mangelt. Uebrigens gehört sein Quarten-Cyclus wohl nur der reinen Theorie an, da von dessen Anwendung weiter keine Andeutung mehr vorkommt, und kein Grund abzusehen ist, einen Gesang oder melodische Formel aus so vielen Haupt- oder Anfangstönen zu intoniren, was bei uns zuerst in dem lateinischen Kirchengesange unter der Benennung der *toni ficti* aufgekommen, später, in ausgedehnterem Maasse, nur durch die harmonische Modulation nöthig geworden ist, welche der Araber weder benöthiget, noch auch nur kennt: die Tonart und Tonleiter bleibt immer, in jeder Lage unverändert und unverkennbar dieselbe.

**) Bei Farabi war die tiefste Chorde der Laute der Ton Proslambanomenos der Griechen, vermeintlich unser *A* der grossen Bass-Octave, und diese Stimmung scheint sich auch unter den nachgefolgten Lehrern erhalten zu haben. Die Töne *A*, *A*↑, *A*‡, *B*, *B*↑, *B*‡, wären also gewissermaassen als *adsumpti* zu betrachten; die Tonleiter selbst (welche keine griechische mehr ist) beginnen wir, im Sinn der Autoren, von dem folgenden Tone c.

***) Nach von Hammer-Purgstall Ibnol Wefa Dschufdschaul, a. a. O. unter der Zahl 29.

gen auch sie die **Laute** mit ganz gleicher Eintheilung. Der erstere zeichnet zugleich **eine gespannte Saite**, wie hier Fig. 2, und legt jeder der 18 Tonstufen (die Octave inbegriffen) Namen bei, deren mehrere wir im weiteren Verfolg, als Benennungen persischer Tonarten wiederfinden werden, die aber, auf die Tonleiter bezogen, mit den Lehren der bereits erwähnten arabisch-persischen Schule zusammenhängen, welche übrigens die 17 Intervalle sonst, und in der Regel, nur mit den **Zahlen** nennt und bezeichnet.

Ganz abweichend von der eben beschriebenen Tonleiter ist jene des (in der vorstehenden geschichtlichen Einleitung angezeigten) **neueren persischen Systemes**, welches innerhalb der Octave 12 Töne anzeigt, und darin mit dem unsrigen, und eigentlich (da es keinen Unterschied grosser oder kleiner Halbtöne kennt) mit dem, im europäischen Abendlande im Mittelalter gangbaren praktischen System übereinkommt. Unsere Tasten-Instrumente geben davon ein anschauliches Bild, und es bedarf dasselbe für den musikalischen Leser keiner weiteren Erklärung *).

Die Araber pflegen die **Töne**, wie wir bereits gesehen, in der Regel, mit den **Zahlen** zu nennen, welche jenen in dem Ton-Systeme zugewiesen sind, nämlich: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 u. s. w. Selten, und nur wenn sie die Tonleiter, abgesehen von den kleineren Intervallen, diatonisch betrachten, bedienen sie sich der **ersten sieben Zahlen-Namen**,

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
wie: *jek*, *du*, *si*, *tschar*, *peni*, *schesch*, *heft*, allenfalls (nach persischer Weise) mit der angehängten Sylbe *gjah*, wie: *jegjah*, *dugjah*, *sigjah* u. s. w., wofür Andere auch wohl die **Buchstaben ihres Alphabets** brauchen, als:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
alif, *be*, *gim*, *dal*, *he*, *wau*, *zain*.

Irgendwo hat sich ein Autor auch sogar **zusammengesetzter Buchstaben-Namen** bedient, nach Art der Italiener, wie:

Alif-mim-lam, ...	italienisch	*Alamire*,
Be-fin-sin, ...	,,	*Befami*,
Gim-fad-dal, ...	,,	*Cesolfaut*,
Dal-lam-re, ...	,,	*Delasolre*,
He-fin-mim, ...	,,	*Elami*,
Wau-dal-fe, ...	,,	*Fefaut*,
Zain-re-fad, ...	,,	*Gesolreut*.

*) Ob in einer wieder viel neueren Zeit irgendwo ein Gelehrter in Persien, unbefriedigt mit diesem allzu einfachen (allzu praktischen) Ton-System, neue Ton-Theilungen, in Viertel- und halbe Vierteltöne, versucht hat, wie La Borde und Villoteau nebenher erwähnen, mag dem Leser ziemlich gleichgültig seyn, da diese Neuerungen weder Epoche gemacht, noch irgendwo anerkannt worden zu seyn scheinen. Sehr richtig bemerkt darüber La Borde, dass die Theilung des Tones in Viertel (um so mehr in Achtel) die unpraktischeste und chimärischeste aller Tontheilungen seyn würde.

Diese Nomenclaturen können nur bei einem Perser der neueren (nicht neuesten) Zeit vorkommen, und können auch nur in dem, von uns so genannten neueren persischen Systeme irgend eine Anwendung gefunden haben. Ihre Herkunft liegt klar am Tage, und man hatte wahrlich keine Ursache, sich über diese Erscheinung, als über ein zufälliges Zusammentreffen der arabischen (?) mit den italienischen Elementarschulen zu verwundern, oder gar (unangefochten von dem dabei zugleich unterlaufenden Anachronismus) den Ursprung der Solmisation der Europäer bei den Arabern zu suchen *). Sehr natürlich war mit dem europäischen mittelalterlichen Systeme zugleich jene italienische Nomenclatur nach Persien gelangt, und von irgend einem Lehrer hier und da in Anwendung gebracht worden. Ich werde dem Leser am betreffenden Orte ohnehin die Tonformeln noch zeigen, welche die persischen Lehrer nach diesem System erdacht haben, und überlasse es dort seinem Scharfsinn, zu untersuchen, ob diese letzteren auch die Bedeutung jener italienischen Sylben begriffen haben.

---

*) Dalberg S. 112. — Villoteau will sogar aus der, bei den (heutigen) arabischen Lautenschlägern in Egypten vorgefundenen Stimmung ihres Instruments [7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.] noch die, dem Guido von Arezzo angeschriebene Tonleiter von 6 Tönen (*ut re mi fa sol la* —) [1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.] herausgefunden haben, und daraus folgern, dass Guido sein musikalisches System bei den Sarazenen seiner Zeit geschöpft habe! (XIII. B. S. 239 u. ff.) — Solches kann einem in der gefährlichen Aufregung widerfahren, welche mit einer Entdeckung oft verbunden zu seyn pflegt! Guido aber hat überall die „*septem discrimina vocum*“ gelehrt, und selbst die Töne nie anders, als mit den Gregorianischen Buchstaben genannt; die Solmisation, welche seine Schüler und Nachfolger ausgebildet (mit dem Sylbenwechsel), konnte die siebente Sylbe immer entbehren, deren Mangel nur in Frankreich gefühlt wurde, als man dort die lästig gewordene Mutation aufgab, die (alsdann überflüssig und unpassend gewordenen) sechs Sylben aber unglücklicher Weise beibehielt, dieselben auf die Tonleiter (nach Gregorianischer Weise: c d e f g a h) [1. 2. 3. 4. 5. 6. ?] übertrug und fixirte. Die Tonleiter der Araber war niemals so lückenhaft gewesen; immer hatten sie die sieben Töne gekannt, an welche sich der achte, als erster einer neuen Octave, anschliesst.

II. Abschnitt.

Von den Verhältnissen der Töne, und von der Art und Weise dieselben zu berechnen. Von der Consonanz und Dissonanz.

Die Materie von den Verhältnissen der Töne, von der Art und Weise dieselben zu berechnen, von der Theilung der Intervalle u. s. w., überhaupt die musikalische Arithmetik, findet man bei den Autoren als eine der wichtigsten Doctrinen behandelt.

Die arabischen Lehrer, so wie die nachgefolgten grossen Theoretiker aus der Schule Ssaffieddin's, haben eine, von der unsrigen ganz abweichende Art, die Verhältnisse der Töne zu berechnen: wir Modernen (wie auch schon die alten Griechen seit Pythagoras) nehmen eine gespannte Saite von beliebiger Länge an, die wir uns als den tieferen Ton vorstellen, gegen welchen wir die, auf derselben Saite, durch Verkürzung hervorzubringenden höheren Töne vergleichen. Wir legen z. B. den Finger auf die Mitte, d. i. auf die Hälfte der Saite, und lassen eine Hälfte erklingen; wir erhalten dadurch die Octave, die wir mit dem Verhältnisse 1 zu 2, oder gewöhnlich mit dem Bruchtheile $^1/_2$ bezeichnen. Wir legen den Finger auf das erste Viertel der Saite und bringen die oberen drei Viertel zum Klingen; der Ton, der zum Vorschein kommt, ist die Quarte, d. h. die drei zum Klang gebrachten Theile geben, gegen die ganze Saite, die Quarte, deren Verhältniss wir daher als 3 zu 4, oder mit dem Bruchtheil $^3/_4$ bezeichnen. Eben so bezeichnen wir das Verhältniss der Quinte als 2 zu 3, oder $^2/_3$, d. h. zwei Drittel der Saite geben gegen die ganze Saite eine reine Quinte; $^4/_5$ geben die grosse Terz; $^5/_6$ die kleine Terz; $^8/_9$ die grosse Secunde u. s. w., worüber man in jedem mus. Lexikon für alle, bei uns üblichen Intervalle die Belehrung findet.

Wenn die Art und Weise, nach welcher wir die Verhältnisse der Töne messen, darauf abzielt, jedem Ton den Punct anzuweisen, in welchem er auf der gespannten Saite zu Gehör kommt; oder (umgekehrt) wenn der Punct, in welchem der Ton auf der gespannten Saite erscheint, uns desselben arithmetisches Verhältniss in der Leiter der Töne erst aufdeckt; so hat hingegen die Methode, nach welcher die Araber (und Perser) die Verhält-

nisse berechnen, einen ganz anderen Zweck, nämlich: die dem Gehör mehr oder minder angenehme oder missfällige Beziehung zweier Töne auf einander, die wir Consonanz oder Dissonanz nennen, und zugleich den Grund jenes Wohlgefallens oder Missfallens, aus dem arithmetischen (oder vielmehr geometrischen) Verhältnisse der verglichenen Töne darzuthun *). Unsere schon von den Griechen überkommene Methode musste dem sogenannten Monochord das Daseyn geben, welches (in unserem Begriffe, als aus dem Calcül hervorgehend) die Orientalen nicht kennen, und das aus der Ansicht, aus welcher sie die Tonverhältnisse betrachten, auch niemals hätte hervorgehen können.

Ihr Verfahren ist daher von dem unsrigen ganz verschieden. Wir vergleichen den klingenden Theil der Saite gegen den unteren (gedeckten, stummen) Theil, und drücken das Verhältniss beider zugleich mit dem Nenner und Zähler eines gewöhnlichen Bruches aus, welchen der Verstand im Augenblick begreift. Nicht so die Orientalen. Sie schätzen den klingenden Theil der Saite, an und für sich selbst, nach einem Maasse, welches sie eben in dem klingenden Theile der Saite suchen und finden. Dieses Maass wird in der Kunstsprache ihrer Theorie das Mĕssĕl genannt.

Die Lehre von dem Messel in den Schriften der Autoren zu begreifen, wird dem europäischen Leser um so schwerer, als er keinen damit auch nur fern verwandten Begriff mitbringt, in keinem ihm etwa bekannten exotischen System etwas dem Aehnliches existirt, die Autoren selbst aber sich nirgends die Mühe gegeben haben, davon eine Definition oder Erklärung voranzusenden. Ich schäme mich nicht hier zu gestehen, dass es lange gewährt, und wohl ein Dutzend der Handschriften gelesen und excerpirt war, eh' mir über die Sache, wie man zu sagen pflegt, „das Licht aufging.“

Ich will es versuchen, den in ihren Lehrbüchern ganz unverständlichen Unterricht von dem Messel dem Leser nach meiner Weise zu erklären:

Sie ziehen eine gerade Linie (von beliebiger Länge), die sie in zwölf gleiche Theile eintheilen, und mit Zahlen von 1 bis 12 bezeichnen, wie hier zu sehen:

(c)	(h)	(ces)	(f)	(g)	(l)	(c)	($\overline{ces}$)	(g)	($\bar{\bar{e}}$)	($\bar{g}$)	($\bar{\bar{c}}$)	($\bar{\bar{g}}$)
XII	XI	X	IX	VIII	VII	VI	V	IV	III	II		I

α ——————————————————————— β

Diese Linie, hier $\alpha\beta$, stellt die ganze Saite vor. Die zwölf Intervalle sind hier mit den römischen Zahlen I bis XII bezeichnet; XII ist der tiefste, von den Autoren sogenannte „absolute Ton“ (die leere Saite, *a vuide*). — Für meinen deutschen Leser

*) Indem die Orientalen die Harmonie in unserem Sinne, d. i. das gleichzeitige Erklingen zwei, drei oder mehrerer verschiedener Töne in ihrer Musik nicht kennen, so ist auch bei ihnen der Ausdruck harmonisch, consonirend oder nicht consonirend, nicht in der bei uns üblichen Bedeutung, als Concordanz oder Accord, Discordanz oder Dissonanz, sondern als eine, relativ auf einen gegebenen Ton, in der consecutiven Fortschreitung der Töne dem Gehör angenehme oder missfällige Beziehung zu verstehen.

habe ich über die Zahlen den **Buchstaben** oben beigefügt, mit welchem wir den **Ton**, welcher nach unserem System auf demselben Puncte erscheint, benennen (womit ich im weiteren Verfolg das Verständniss wesentlich zu erleichtern gedenke). Die Intervalle XI und VII ($^{11}/_{12}$ und $^{7}/_{12}$), welche keinen in unserem Systeme (und, wie ich meine, in keinem praktisch brauchbaren Systeme) bestehenden Ton anzeigen, habe ich hier mit *k* und *l* bezeichnet *).

Unter dem **Messel** wird nun ein grösserer oder kleinerer Quottheil jener als **Grundmaass** angenommenen Linie, und zwar ein aus einem, zwei, drei, vier, fünf und mehr jener **Zwölftheile** der ganzen Saite bestehendes **Längenmaass** verstanden. Das Messel ist daher, je nach Umständen, der Theil von β, als dem äussersten höchsten Ende, bis I; von β bis II; bis III, bis IV u. s. w. Um das **Verhältniss** jedes der obigen zwölf Intervalle, mit Rücksicht auf die **harmonische Beziehung**, in welcher es mit einem anderen verglichen wird, auszudrücken, braucht man bald Ein *M* **), bald zwei *M*, bald mehrere *M*, bald das *M* und einen oder mehrere Theile eines solchen *M*, bald das *M* verdoppelt oder die **Verdoppelung**, bald **Verdoppelungen**, die eine und die andere auch mit Hinzufügung eines oder mehrerer *M*.

Der ganze oder **absolute Ton** selbst XII (c), besteht z. B. aus 6 *M*, dieses von β bis II gerechnet; oder aus 4 *M*, dieses von β bis III gerechnet; oder aus 2 *M*, dieses von β bis VI gerechnet, welches man das Doppelte, oder die erste **Verdoppelung** (die Octave) nennt.

Auf den Ton XII (c) bezogen

ist aber X (ees) 1 *M* und $^{1}/_{5}$, nämlich das *M* von β bis X und $^{1}/_{5}$ desselben von X nach XII gerechnet. — Dann ist IX (f) 1 *M* und $^{1}/_{3}$, nämlich das *M* von β bis IX und dessen Drittel von IX nach XII. — Dann ist VIII (g) 1 *M* und $^{1}/_{2}$; nämlich das *M* von β bis VIII und dessen Hälfte von VIII nach XII. — Dann ist VII (l) 1 *M* und $^{5}/_{7}$; das *M* zu sieben Theilen, nämlich β bis VII, dann fünf solche Theile von VII nach XII. — Das Doppelte (*subaudi M*) oder die **Verdoppelung**, nämlich das *M* von β bis VI, und eben so viel in der Verlängerung von da nach XII, ist der Ton VI ($\bar{c}$) oder die Octave. — V ($\overline{ees}$) ist das Doppelte und $^{2}/_{5}$; nämlich 2 *M*, das eine von β bis V, das andere von unten hinauf von XII bis VII gezählt, dazu die $^{2}/_{5}$ von VII bis V. — IV ($\bar{g}$) ist 3 *M*; nämlich von β bis IV, dann von unten hinauf bis VIII, und von da bis IV. — III ($\bar{\bar{c}}$) ist die erste der **Verdoppelungen**; nämlich: die erste **Verdoppelung** ist VI ($\bar{c}$), die andere, oder (wie der technische Ausdruck lautet) die erste der **Verdoppelungen** ist III ($\bar{\bar{c}}$, die zweite Octave) oder die Hälfte

*) Ich bediene mich durchaus der ungemein bequemen, in den deutschen (und englischen) Elementarschulen überall eingeführten Buchstaben: *c d e f g a b*, zugleich mit **Bezeichnung der Octaven**, in welchen sie gedacht sind; nämlich c die kleine Bass-Octave, $\bar{c}$ die ein-gestrichene, $\bar{\bar{c}}$ die zwei-gestrichene, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ die drei-gestrichene Octave. (Wir haben darin einen grossen Vortheil vor den Franzosen voraus, die sich in solchen Fällen lästiger Umschreibungen bedienen müssen.)

**) *M*, von hier an für Messel.

von β bis VI. — II ($\bar{\bar{g}}$) ist 5 *M*, nämlich das *M* von β bis II, die 5 *M* von da bis XII gezählt.

Auf den Ton XI (k) bezogen:

XI ist 1 *M* und $\frac{1}{10}$ von X.
IX (f) ist 1 *M* nnd $\frac{2}{9}$
VIII (g) ist 1 *M* und $\frac{3}{8}$
VII (l) ist 1 *M* und $\frac{4}{7}$
VI ($\bar{c}$) ist 1 *M* und $\frac{5}{6}$
V ($\overline{ees}$) das Dopp. (d. i. 2 *M*) und $\frac{1}{5}$
IV ($\bar{g}$) das Dopp. (d. i. 2 *M*) und $\frac{3}{4}$
III ($\bar{\bar{c}}$) 3 *M* nnd $\frac{2}{3}$
II ($\bar{\bar{g}}$) 5 *M* und $\frac{1}{2}$

Auf den Ton X (ees) bezogen:

X (ees) ist 1 *M* und $\frac{1}{9}$ von IX.
VIII (g) ist 1 *M* nnd $\frac{1}{4}$
VII (l) ist 1 *M* und $\frac{3}{7}$
VI ($\bar{c}$) ist 1 *M* und $\frac{2}{3}$
V ($\overline{ees}$) ist das Doppelte.
IV ($\bar{g}$) ist das Doppelte nnd die Hälfte.
III ($\bar{\bar{c}}$) ist 3 *M* und $\frac{1}{3}$
II ($\bar{\bar{g}}$) ist 4 *M*.

Auf den Ton IX (f) bezogen:

IX (f) ist 1 *M* und $\frac{1}{8}$ von VIII.
VII (l) ist 1 *M* und $\frac{2}{7}$
VI ($\bar{c}$) ist 1 *M* und $\frac{1}{2}$
V ($\overline{ees}$) ist 1 *M* und $\frac{4}{5}$
IV ($\bar{g}$) ist das Doppelte und $\frac{1}{4}$
III ($\bar{\bar{c}}$) ist 3 *M*
II ($\bar{\bar{g}}$) ist 4 *M* und $\frac{1}{2}$

Auf den Ton VIII (g) bezogen:

VIII (g) ist 1 *M* und $\frac{1}{7}$ von VII.
VI ($\bar{c}$) ist 1 *M* nnd $\frac{1}{3}$
V ($\overline{ees}$) ist 1 *M* und $\frac{3}{5}$
IV ($\bar{g}$) ist das Doppelte.
III ($\bar{\bar{c}}$) ist das Doppelte und $\frac{2}{3}$
II ($\bar{\bar{g}}$) ist die erste der Verdoppelungen.

Auf den Ton VII (l) bezogen:

VII (l) ist 1 *M* und $\frac{1}{6}$ von VI.
V ($\overline{ees}$) ist 1 *M* und $\frac{2}{5}$
IV ($\bar{g}$) ist 1 *M* und $\frac{3}{4}$
III ($\bar{\bar{c}}$) Eine Verdoppelung und $\frac{1}{3}$
II ($\bar{\bar{g}}$) ist 3 *M* und $\frac{1}{2}$

Auf den Ton VI ($\bar{c}$) bezogen:

VI ($\bar{c}$) ist 1 *M* und $\frac{1}{5}$ von V.
IV ($\bar{g}$) ist 1 *M* und $\frac{1}{2}$
III ($\bar{\bar{c}}$) ist das Doppelte.
II ($\bar{\bar{g}}$) ist 3 *M*.

Auf den Ton V ($\overline{ees}$) bezogen:

V ($\overline{ees}$) ist 1 *M* und $\frac{1}{4}$ von IV.
III ($\bar{\bar{e}}$) ist 1 *M* und $\frac{2}{3}$
II ($\bar{\bar{g}}$) ist das Doppelte und $\frac{1}{2}$

Auf den Ton IV ($\bar{g}$) bezogen:

IV ($\bar{g}$) ist 1 *M* und $\frac{1}{3}$ von III.
II ($\bar{\bar{g}}$) ist das Doppelte.
I ($\bar{\bar{\bar{g}}}$) ist die erste der Verdoppelungen.

Auf den Ton III ($\bar{c}$) bezogen:

III ($\bar{\bar{e}}$) ist 1 *M* und die Hälfte von II.
II ($\bar{\bar{g}}$) sind die Verdoppelungen von I.
I ($\bar{\bar{\bar{g}}}$) ist 3 *M*.

Nunmehr folge die Nutzanwendung, wie ich solche dem eben vor mir liegenden Autor wörtlich nachschreibe: *)

„Das Doppelte — alle Arten des *M* und Eines Theiles — das Doppelte und Ein Theil, — die Verdoppelungen — die Verdoppelungen und Ein Theil — sind consonirend.“

„Alle Arten des *M* und der Theile *(in plurali)* — des Doppelten und der Theile — der Messele *(in plur.)* und Eines Theiles — des *M* und mehrerer Theile — sind nicht consonirend.“

„Die edelste der Consonanzen ist die Verdoppelung (die Octave); — zunächst kommen die Gattungen des *M* und eines Theiles; — unter diesen ist wieder die edelste das *M* und die Hälfte; nachher 1 *M* und Ein Drittel, 1 *M* und Ein Viertel, endlich 1 *M* und Ein Fünftel.“

„Wenn der höchste Ton der beiden Seiten (β) mit der Verdoppelung (Octave) des tiefsten (XII) gehört wird, so ist es, als ob der tiefste gehört würde; es ist diess Intervall gleich 1 *M* und Einem Theil. — Eben so, wenn man den tiefsten mit der Hälfte des höchsten hört, ist es, als ob man den höchsten hörte; z. B. V IV ($\overline{ees}$ $\bar{g}$) ist 1 *M* und $\frac{1}{4}$; und da X (ees) der Stellvertreter von V ($\overline{ees}$) ist, so ist X IV (ees-$\bar{g}$) wie V IV ($\overline{ees}$ $\bar{g}$); — und da II ($\bar{\bar{g}}$) der Stellvertreter von IV ($\bar{g}$) ist, so ist auch II IV ($\bar{\bar{g}}$ $\bar{g}$) wie V IV ($\overline{ees}$ $\bar{g}$). — Des-

*) Mahmud Schirafi, ein persischer Encyclopädist aus der Schule Ssaffieddin's, diesen oft erläuternd, oft berichtigend. Sein Tractat (Dürret et Tadsch, Perle der Krone betitelt) gehört zu den vorzüglichsten dieses Faches, und wird von dem berühmten Abdolkadir sehr oft citirt.

wegen hat man sie unter die Consonirenden gezählt, nämlich in der ersten und zweiten Consonanz (Grad der Consonanz). Die erste ist nämlich diejenige, zwischen deren beiden Seiten man keinen Ton findet, dessen Verhältniss zu einer der beiden Seiten das Intervall sul küll (d. i. der Octave) wäre; dieser Ton ist das Doppelte beider Seiten, d. i. dieses Intervall ist das Doppelte oder eine Art des *M* und Eines Theiles.“

„Die zweite Consonanz ist eine Verbindung zwischen der höheren Seite jedes consonirenden Intervalls mit der ersten Consonanz, und die Verdoppelung des tieferen mit dem tiefsten und der Hälfte der höheren: es ist das Verhältniss der Verdoppelung und Eines Theiles, oder der Verdoppelungen und Eines Theiles.“

„Jedes Intervall, das einem anderen ähnlich gehört wird, ist in der ersten Consonanz (im ersten Grade) consonirend, nicht blos ähnlich. Es ist also klar, dass der Adel des consonirenden Intervalls mit der zweiten Consonanz im Verhältniss der consonirenden Aehnlichkeit zu der ersten Consonanz steht; dasjenige aber, welches ein Intervall sich ähnlich macht, ist edler als das mit jenem nur als ähnlich verglichene.“

„Nun musst du wissen, dass wir als harmonische (consonirende) Intervalle bezeichnet haben: die Verdoppelung und die verschiedenen Gattungen des *M* und Einen Theiles, dahingegen die übrigen nur als consonirend in zweiter Consonanz. Aber die Verdoppelung und Ein Theil sind Aehnlichkeiten des *M* und Eines Theiles, wie die Verdoppelung und die Hälfte; — denn unter Verdoppelung versteht man hier die Hälfte der Verdoppelung in der Beziehung auf das *M* und die Hälfte, und die Verdoppelung und $1/3$ im Vergleich des *M* und $1/3$.“

„Aber die Verdoppelungen des ersten Grades, von 4 *M*, im Vergleich der Verdoppelung des zweiten, welcher die Messele *(plur.)* in sich begreift, sind ähnlich dem ersten; und es ist kein Zweifel, dass das zweite in der Consonanz schwächer ist als das erste, denn es ist ein Aehnliches eines Aehnlichen. Eben so verhält es sich mit dem dritten und zwölften (III und XII, d. i. $\overline{\overline{c}}$ und e), mit dem vierten und ersten (IV und I, d. i. $\overline{g}$ und $\overline{\overline{\overline{g}}}$), so weit es nämlich geht.“

„Aber die Verdoppelungen und Ein Theil haben Aehnlichkeit mit der Verdoppelung und dem gleichen Theil, und sind darum nicht unharmonisch (nicht dissonirend).“

„Die Octave und Theile *(plur.)* und die Verdoppelungen und Theile, welche jenen ähnlich, können nicht mehr consoniren: die Messele *(plur.)* und Ein Theil, und die Messele und Theile *(plur.)*, welche denselben nicht ähnlich, sind vorzüglicher.“

„Aber bisweilen geschieht es, dass einige nicht harmonische Intervalle durch eine andere Consonanz consoniren, nämlich durch eine Täuschung des Sinnes, welcher zweifelhaft wird, welches von beiden Intervallen er vernimmt; z. B. bei dem Intervall V VIII ($\overline{\text{ees g}}$) *),

*) Kl. Sexte.

welches ist 1 *M* und $^3/_5$, kann es geschehen, dass man meint zu hören V dann VIII ($\overline{\text{ees}}$ dann g); und da IV ($\bar{g}$) der Stellvertreter ist von VIII (g), so überredet man sich, man höre IV ($\bar{g}$) und jenes wird dadurch ähnlich V IV ($\overline{\text{ees}}$ $\bar{g}$) *). Z. B. V ($\overline{\text{ees}}$) fällt anf die erste Weise wie V ($\overline{\text{ees}}$) ins Gehör, uachher wie XIV (?). Es ist möglich, dass, wenn man 16 (die Octave VIII, nämlich g?) auf II IV ($\bar{\bar{g}}$ $\bar{g}$) überträgt, es statt VIII (g) steht, wie 13 statt 16 (X statt V, nämlich ees statt $\overline{\text{ees}}$?); dann ist es, als hätte man gehört V IV ($\overline{\text{ees}}$ $\bar{g}$) nnd es scheint consonirend. Auf diese Weise ist das ganze Verhältniss des *M* nnd der Theile *(plur.)*, welche kleiner sind als das, worauf sie bezogen werden, consonirend; so wie IV VII ($\bar{g}$ l?), d. i. 1 *M* und $^3/_4$ erscheint als VII VIII (l g), nämlich 1 *M* und $^1/_7$; — IV XI ($\bar{c}$ k) ist 1 *M* und $^5/_6$ und erscheint wie XI XII (k c). — Aus dieser Ursache ist das Intervall der Quinte ähnlich der Quarte; und wieder, wenn der höhere Ton mehr gehört wird, so erscheint das Intervall VI IV ($\bar{c}$ $\bar{g}$) wie III IV ($\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$) und eben so das Intervall III IV ($\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$) wie II III ($\bar{\bar{g}}$ $\bar{c}$) **). Deshalb zählt man auch die Verdoppelung der Quarte zu den Consonanzen, indem das Intervall III IV ($\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$) als III VIII ($\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$) erscheint."

„Der erste Grad der Verdoppelungen (c $\bar{\bar{c}}$) heisst sul küll zwei Mal; — die Verdoppelung und die Hälfte, was gleich ist 3 *M* (c $\bar{g}$), heisst sul küll und fünf; — die Verdoppelung und ein Drittel (c $\bar{f}$) heisst sul küll nnd vier; — nnd die Verdoppelung (c $\bar{c}$) heisst sul küll; — 1 *M* und $^1/_2$ (c g) heisst sul chams, d. i. das Fünfbegabte (eine Qninte); — 1 *M* und $^1/_3$ (c f) heisst das Vierbegabte (eine Quarte); — 1 *M* nnd $^1/_8$ heisst Thanini (grosse Secunde), welches auch Mete genannt wird ***). — 1 *M* und $^3/_{10}$ von 243 nennt man fasle (Ueberschuss) nnd bakje (Rest). — Dss Viertel von Thanini nennt man das Intervall der Nachlassung ircha; — und anf diese Art werden auch die übrigen Intervalle bestimmt, als: 1 *M* und $^1/_4$, 1 *M* und $^1/_5$ oder das Ganze und $^1/_5$." —

Anf nnser System nnd unsere Knnstsprache angewendet, ergibt sich also aus der hier erklärten Theorie vom Messel, dass nachbenannte Intervalle, und zwar in folgender Rangordnnng, als Consonanzen anerkannt werden:

*) Gr. Terz.

**) $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ eine Quarte; in der Umkehrung $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$ eine Quinte.

***) Das Thanini ist, wie der Autor an einer anderen Stelle sagt, der Rest, wenn man von der Quinte die Quarte abschneidet, also das Intervall, welches wir eine grosse Secunde nennen, und mit dem Verhältniss 9 zu 8 oder $^9/_8$ bezeichnen; was mit dem Begriff 1 *M* und $^1/_8$ übereinkommt; das Viertel von Thanini ist ein wahres Wahn-Intervall (im wörtlicher Bedeutung). Ueberhaupt gesteh' ich, die ganze Stelle in der Fortsetzung nicht zu verstehen. — Die arabischen Lehrer nennen Thanini nicht blos die gr. Secunde z. B. 1 4, sondern auch ein Intervall eines Dritteltons und Zweidrittel-Tons, wie 1 2, 1 3 (c d, c c†, c c‡) u. dgl.

Die Octave;
Die Quinte;
Die Quarte;
Die grosse Terze (VIII X, g ees);
Die kleine Terze (X XII, ees c).

Auch dort gilt die Vorstellung, dass diejenigen Intervalle der Seele angenehmer sind, welche gegen einander in leichter fasslichen arithmetischen Verhältnissen stehen. In Ansehung der Octave und der Quinte ist unter den Musikern seit Pythagoras die Consonanz ($\frac{1}{2}$ und $\frac{2}{3}$ der Saite) niemals bezweifelt worden, wohl aber haben unsere Gelehrten lang über die Quarte gestritten, ob sie den Consonanzen oder Dissonanzen zuzuzählen sey: unser Perser lässt den Begriff der Umkehrung der Quinte vorwalten, in welcher auch wir die Consonanz der Quarte nicht mehr anfechten. Merkwürdig auch ist es, dass er die gr. und die kl. Terz unter die consonirenden Intervalle zählt; ein Prädicat, welches unsere mittelalterlichen Theoretiker, aus Deferenz vor den alten Griechen, ihnen zuzugestehen sich nicht getrauten; wie denn auch heute noch, in den Schulen, diesen, dem Gehör sehr wohlgefälligen Consonanzen (auf welchen sogar das ganze System unserer Harmonie beruht) häufig der althergebrachte Kleks, das beschränkende Beiwort „unvollkommen", angehängt wird.

Die Theorie vom Messel, die zwar von den persischen Schriftstellern aus der Schule Ssaflieddin's auf die scharfsinnigste Weise durchgearbeitet worden, ist indess auch schon bei den arabischen Autoren ausgebildet; doch zählen diese die Terzen nicht unter die harmonischen Intervalle; ja, es findet sich wohl einer, der Bedenken trägt, solches Prädicat der Quinte beizulegen*), das jedoch von anderen widersprochen wird, die diejenigen Tonreihen (Tonarten) für die vorzüglichsten halten, in welchen die meisten Beziehungen in dem Verhältnisse von Quarten und Quinten (wie 1 8, 2 9, 3 10 u. dgl., dann 1 11, 2 12, 3 13 u. dgl.) enthalten sind.

Wie man aus dem Bisherigen gesehen, ist durch das Messel die Lage der in der Tonleiter wichtigsten Intervalle — der Octave, Quinte und Quarte — unwandelbar bestimmt; wir vermissen aber überall noch eine deutliche Bezeichnung der Verhältnisse aller übrigen Töne des Siebenzehn-Intervallen-Systemes. Nach der Darstellung dieses Ton-Systemes auf der oben (S. 21) beschriebenen Laute, dann auf der daselbst (nach dem Schereffije) gezeigten gespannten Saite, könnte es scheinen, als hätten die Theoretiker sich die Eintheilung

* Vielleicht darum, weil sie im Quarten-Cyclus als Secunde eines neuen Hapttones erscheint.

der Octave in 17 gleiche Intervalle gedacht; allein nicht nur, dass dem schon das Messel widerspricht, so würden ja auch 17 solche gleichschwebende Intervalle keineswegs für Dritteltöne ausgegeben werden können. Eine solche Auslegung wäre zudem schon darum nicht denkbar, weil die wichtigsten Intervalle in der Tonleiter, die Quinte und die Quarte, bei einer solchen Eintheilung von der Reinheit sehr weit abweichen würden.

Wirklich sind, wie wir sogleich sehen werden, jene gewöhnlich geglaubten, auch von uns meistens nur also genannten Dritteltöne *(tiers de tons)* unter den genaueren Theoristen nicht eigentlich Drittel eines in drei gleiche Theile getheilten ganzen Ton-Intervalles.

Schon oben (S. 25) habe ich angemerkt, dass die arabischen und persischen Theoretiker, wie leidenschaftliche Rechner sie sonst sind, kein Monochord in unserer heutigen Bedeutung, d. i. kein aus der Berechnung der Tonverhältnisse hervorgehendes Monochord dargestellt haben: wie einst Guido von Arezzo sein (allerdings viel einfacheres) Monochord construirte, so bildeten sie etwas dem Aehnliches, auf dem Wege einer (wie es scheint) empirischen Theilung (Messung) der Saite von dem Ausgangspuncte des Tones, den sie sich als den giltigen dachten; und es ist kaum möglich, sich des Verdachts zu enthalten, ob nicht oft nur ein, in einer eben bequemen Zahl ausgesprochenes Theilungs-Maass den Punct bestimmt habe, den sie dem gemeinten Tone in der Linie anzuweisen zunächst geneigt waren.

Wenige der von uns durchgelesenen Schriften haben überhaupt diese Materie eigens erklärt, da sie die Tonleiter als etwas schon Gegebenes und Gekanntes betrachtet zu haben scheinen: deutlich, und in der Form eines Monochords, fanden wir sie nur in dem höchst schätzbaren Werke Abdolkadir's, bei Dschami, und zum Theil bei Schirafi erklärt.

Folgendes ist das Verfahren, nach welchem Abdolkadir sein Monochord anfertigt:

Man zieht eine Linie, $\alpha\,\beta$. — α ist der absolute Ton, nämlich 1, β das äusserste obere Ende der Saite.

Die Hälfte der Saite ist der Ton 18 (die Octave).

Das Ende des ersten Drittels gibt den Ton 11 (die Quinte).

Das Ende des ersten Viertels gibt den Ton 8 (die Quarte). Man theile 8 β in vier Theile; an das Ende des letzten Viertels setze man die Ziffer 15.

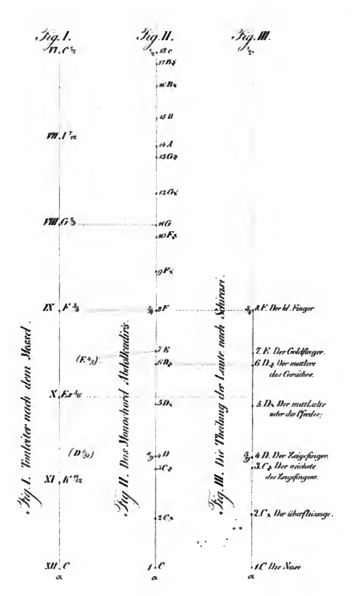
Das Ende des ersten Neuntels erhält die Ziffer 4 (die Secunde).

Nun theile man 4 β in 9 Theile, an das Ende des ersten Neuntels setze man 7.

Man theile 8 β in 8 Theile, füge nach unten noch einen solchen Theil hinzu, so hat man den Ton 5.

Man theile 5 β in 8 Theile, füge einen solchen Theil nach unten hinzu, und schreibe daneben 2.

Man theile 2 β in 3 Theile, und man erhält den Ton 12.


Fig. I.
Fig. II.
Fig. III.
Fig. I. Tonleiter nach dem Massed.
Fig. II. Das Monochord Abdolkadirs.
Fig. III. Die Theilung der Laute nach Schirasi.
8 F. Der kl. Finger
7. E. Der Goldfinger.
6 D. Der mittlere des Gerühre.
5. D. Der mittl. alte oder des Pferdes;
4 D. Der Zeigefinger.
3. C. Der nächste des Zeigefingers.
2. C. Der überflüssige.
1 C Die Nase

Man theile 2 β in Viertel; an das Ende des untersten kommt 9.

Man theile 9 β in Viertel; das Ende des untersten gibt 16.

Man theile 16 β in die Hälfte; eine solche füge man unten noch hinzu, der gewonnene Punct ist 6.

Msn theile 6 β in 8 Theile, setze ein solches Achtel unter 6 noch hinzu, und schreibe an das Ende 3.

Man theile 3 β in 4 Theile; an das Ende des untersten Viertels kommt 10.

Man theile 10 β in 4 Theile; an dem Ende des unteren Viertela hat man 17.

Man theile 6 β in 4 Theile; an das Ende des unteren Viertels setze man 13.

Endlich theile man 7 β in 4 Theile, und schreibe an das Ende des unteren Viertels 14.

Als ein Seitenstück zu Abdolkadir's Monochord diene die von Schirafi beschriebene Theilung der Quarte in den 8 Bünden der Laute, wie folgt:

Theile α β in vier gleiche Theile, an das Ende des ersten Viertels setze 8, nämlich den kleinen Finger.

Theile α β in 9 Theile, am Ende des ersten Neuntels hast du 7: den Goldfinger.

Theile 8 β in 8 Theile, und das Messel eines solchen Theiles setze nach unten hinzu, so hast du 5, d. i. den mittleren alten.

Theile 5 β in 8 Theile, setze das Messel eines solchen Theiles unter 5, und schreibe an das Ende 2, d. i. den überflüssigen.

Theile 2 β in 4 Theile, setze zu Ende des ersten Theils 9, theile dann 9 β in 8 Theile, füge nach unten einen solchen Theil hinzu, und schreibe an den Punct: 6, d. i. den mittleren des Geräthes.

Endlich theile 6 β in 8 Theile, füge einen solchen unter 6 hinzu, und du erhältst die Zahl 3, und nennst sie den nächstseitigen des Zeigefingers.

Dieser Anleitung folgend, habe ich, in Tab. II. hierneben, *das Monochord Abdolkadir's* Fig. 2, dann *die Lautentheilung Schirafi's* Fig. 3, mit Zuverlässigkeit herstellen können. Man wird daraus bei Vergleichung mit der Linie Fig. 1 sehen, dass die Haupt-Intervalle, d. i. die Octave, die Quinte, dann die Quarte, den ihnen nach der Theorie vom Messel (und nach der unsrigen) gebührenden Platz einnehmen, dass hingegen von allen übrigen (mit Ausnahme der Secunde, in dem, auch bei uns giltigen Verhältnisse von $\frac{8}{9}$) kein anderer Ton mehr genau mit Intervallen unserer Tonleiter zusammentrifft.

Betrachtet man die Entfernungen oder Zwischenräume von jedem der mit ihrem Punct angezeigten 18 Töne einer Octave auf dem oben vorgestellten Monochord, so fällt es auf den ersten Blick in die Augen, dass man so wenig Drittel- als Halbtöne vor sich hat*);

---

*) Der Dritteltan ist im Vergleich gegen (unseren) mittleren Halbtnn um 1/6 Ton zu klein, oder um 1/4 Ton zu gross.

und dass — will man durchaus ein **approximatives Theilungsmaass** annehmen — der von dem Hauptione im Aufsteigen zunächst folgende Ton beiläufig $^4/_9$, der zweite $^8/_9$, dann der kleine Rest von da zum folgenden (ganzen) Tone $^1/_9$ des ganzen Tonintervalles beträgt: nämlich:

$$\overset{c \qquad e\dagger \qquad c\sharp \qquad d}{\underbrace{\tfrac{4}{9} + \tfrac{4}{9}}_{8/9} + \tfrac{1}{9} = 1.}$$

Es ist schon früher (in dem Abschnitt von der Tonleiter) erinnert worden, dass die Araber (und Perser) die 17 Töne des Systemes nicht aus dem Gesichtspunct von Theilen eines Ton-Intervalls, nicht wie Erhöhungen oder Verminderungen dieses oder jenes dem Diagramm angehörigen Tones, sondern wie selbstständige, **für sich geltende Töne** betrachten; selbst der Begriff von **Dritteltönen** lässt sich in ihren Schriften, weder dem Worte, noch der Erklärung nach, mit Bestimmtheit nachweisen. — Richtig hingegen ist es, dass das **Griffbret der Laute**, welches fast bei jedem Autor wenigstens ein Mal gezeichnet gefunden wird, allenthalben die Theilung bis zur Quarte in **acht, den Entfernungen nach, vollkommen gleichen Bünden**, also anscheinend in wirklichen **Dritteltönen** zeigt. So finden wir dasselbe nicht minder selbst bei **Abdolkadir** und **Schirafi**, ganz im Widerspruch mit derjenigen Theilung, welche eben diese Autoren (in einem anderen Capitel) durch ihr **Monochord** hervorbringen; ein Widerspruch, der sich nur dadurch erklären lässt, dass sie dort vorläufig die Folgereihe der Töne, dann auf welcher Saite diese zu finden seyen, hatten anzeigen wollen. Ob nun die **anderen Autoren** sich die Theilung in wirklichen **Dritteln** vorgestellt haben, diess müssen wir hier als unentschieden dahin gestellt seyn lassen; obgleich für die bejahende Meinung, wenigstens in den älteren Schulen, die Vermuthung zu sprechen, und jene erkünstelte Theilung (nach dem eben gezeigten Monochord) erst die Erfindung der tiefsinnigen persischen Lehrer gewesen zu seyn scheint *).

Uebrigens ist es in der **arabisch-persischen** Schule mit jenen 17 Tönen keineswegs abgethan: sie zeigt ausser diesen noch eine nicht geringe Zahl kleinerer Intervalle, welche

Fast unmerklich konnte die **Drittheilung** für das Gehör werden, wenn man vielleicht die **Differenzen** zwischen den acht Bünden der Laute (von der leeren Saite bis zur Quarte) ebenmässig vertheilte; sämmtliche Quarten waren, von einer Saite zur anderen, durch alle Bünde ohnehin rein.

*) Die Eintheilung des **Griffbretes der Laute** in **Drittel-Töne** (*tiers de tons*) will **Villoteau** noch bei den Lautenspielern **in Egypten** gefunden haben (XIV. S. 154). Diese Erscheinung, sagt er, sey ihm (damals mit der Theorie der Araber noch nicht bekannt) sehr unerwartet gewesen, und nun habe er erst begriffen, dass jenes in dem **Gesang** des arabischen Musikers ihm so lang unverständlich gebliebene **auffallend kleine Ton-Intervall** eben ein **Dritttelton** seyn müsse. Es thut mir leid, aber ich darf es nicht unbemerkt übergehen, dass dem gelehrten Reisenden damals, als er in der Abhandlung: „Ueber die arabische Musik" (deren System er erst nach seiner Zurückkunft in Paris nach Handschriften studiren konnte) jene Stelle niederschrieb, das Gedächtniss einen kleinen Streich gespielt: die **Laute**, die er in **Egypten** gezeichnet, und in dem Capitel: „Von den Instrumenten" (XIII. S. 238 u. ff.) unter Berufung auf die dazu gehörige Kupfertafel bis in das geringste Detail beschrieben hat, zeigt den Hals sogar **ohne Theilung**, das ist: ohne Bünde, und ohne irgend ein anderes sichtbares Theilungszeichen. — (Auch die ganz ähnliche Laute, von welcher der sehr

sich in dem Raume Eines Tetrachords vorfinden sollen, und die sie lahani, die modulirenden Intervalle nennt, unter welchen sie die grösseren, die mittleren und die kleineren, und unter diesen letzteren wieder die grossen der kleineren, die mittleren der kleineren, dann die kleinsten der kleineren (alles in Zahlen-Verhältnissen und in Maassen ausgedrückt) unterscheidet. Und zwar: die (drei) grösseren modulirenden Intervalle sollen diejenigen seyn, welche, „von der Quarte abgeschnitten, einen Rest zeigen, der kleiner ist, als das Abgeschnittene, namentlich: das Ganze und $1/4$; das Ganze und $1/5$; das Ganze und $1/6$.“ (Diese drei grösseren geben einen Ton, der ungefähr mit der grossen Secunde oder zweiten Tonstufe unseres Systemes *d* übereinkommt; dann zwei Töne, als Mitteltöne zwischen der zweiten und vierten Tonsufe, *d—f*.) — Die sogenannten mittleren Modulationen, deren ebenfalls drei gezählt werden, sind diejenigen, welche, „wenn man die Verdoppelung derselben von der Quarte abschneidet, einen minderen Rest zurücklassen, d. h. des Intervalls, nicht der Verdoppelungen; nämlich: Abschnitt der Verdoppelung und $1/7$, $1/8$ und $1/9$.“ — Es folgen sodann die Abschnitte, welche den (in obige drei Klassen getheilten) kleinen modulirenden Intervallen das Daseyn geben sollen, nämlich: „Abschnitte von 3 *M* (des Ganzen) und $1/10$, $1/11$, $1/12$ und $1/13$; — von 4 *M* und $1/14$, $1/15$ von $1/16$; — von 5 *M* und $1/17$, $1/18$, $1/19$ und $1/20$; endlich von 6 *M* und $1/2$, von der Quarte;“ wodurch die Zahl „der grösseren, mittleren und kleineren und allerkleinsten modulirenden Intervalle“ (innerhalb der Quarte)

zuverlässige Reisende W. Lane eine genaue Abbildung und Beschreibung mittheilt, zeigt den Hals vollkommen glatt, weder mit Bünden noch mit sonstigen Zeichen für den Griff eingetheilt.) Und bei dieser Veranlassung kann ich nicht umhin, der sonderbaren Vorliebe Villoteau's für das System der Dritteltöne zu erwähnen: „wie kränkend für die Selbstliebe eines europäischen Musikers das Geständniss lauten möge,“ (sagt er XIV. S. 111) er finde das arabische System „regelmässiger und richtiger als das unsrige.“ (!!) Um die Möglichkeit einer solchen Aeusserung aus der Feder eines europäischen Musikgelehrten zu begreifen, muss man wissen, dass Villoteau (wie er anderwärts gelegentlich ausgesprochen, und wie schon früher ein Rousseau, de la Borde u. A. sich geäussert haben) den Halbton für den bedauernswürdigsten Uebelstand in unserer Musik, für ein leidiges Ueberbleibsel mittelalterlicher Barbarei erklärt; nach ihm wären zwei geänderte Halbtöne (er schätzt deren einen zu $4/9$, den anderen zu $5/9$ des ganzen Ton-Intervalls) auch in der ausübenden Musik unerlässlich nothwendig. Er nimmt also einen Anstoss an jenem halben Neuntel ($1/18$), um welches (in Folge der Temperatur) unser üblicher mittlerer Halbton für den kleineren zu gross, für den grösseren zu klein seyn soll, übersieht aber, indem er einem System von Dritteltönen den Vorzug gibt, dass, auf seinen kleineren oder $4/9$ Ton bezogen, das arabische erste Drittel um $2/18$ zu klein, das zweite Drittel, um für seinen $5/9$ Ton zu gelten, um $2/18$ zu gross seyn würde! Der sehr achtbare französische Gelehrte war (wie man sieht) ein Mann von allzu lebhaftem Geiste, der durch Entdeckungen sich leicht zu paradoxen Behauptungen hinreissen liess. — Uebrigens möchte jener geglaubte Dritteltun des egyptischen Sängers vielmehr ein *lapsus vocis*, oder eine üble Angewöhnung, als ein Product freien Willens und vorausgegangener Kunstübung gewesen seyn. Ich meines Orts hege überhaupt die Meinung, dass die praktischen Musiker in Egypten (wie die auch seyen) von den vorgeblichen Dritteltönen der alten Theoretiker kaum vom Hörensagen etwas wissen, jedenfalls nur nach Gehör und Geschmack (?) spielen und singen, und so, auf blos technischem Wege, schon vorlängst in die, dem Organism der Menschennatur allein entsprechende Diatonik gerathen seyn müssten; wie man auch nur diese in den populären Weisen der arabischen Stämme überall gefunden hat, und davon der Leser am Schlusse dieser Schrift genügende Proben finden wird. W. Lane (den ich zwar nicht gerade für eine musikalische Autorität erklären will, der aber sehr glaubwürdige Nachrichten auch von der Musik in Egypten geliefert) hat von einer so auffallenden Erscheinung, als eine Musik in Dritteltönen jedem europäischen Ohre seyn müsste, nichts gemeldet.

auf 18 gebracht wird, davon nicht weniger als 15 den Raum einer Secunde (*c — d*) einnehmen müssten! *)

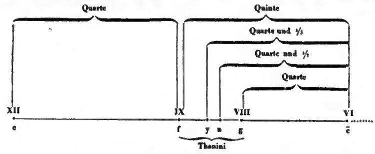
Man sieht, wie schwer diese Schule es sich und den Ihrigen gemacht hat, eine Leiter von zum Theil winzigen Intervallen (an einander gereihte Atomen, in Zahlen bis in die 118te Million reichend) auszurechnen, die keines Menschen Sinn erfassen würde; wahrhafte Wahn-Intervalle, von welchen, in dem ganzen Umfange der Quarte, kein einziges mit den Intervallen des Monochords übereintrifft, und worunter weder eine reine Secunde, noch jene gr. und kl. Terzen zu erkennen sind, die sie anderwärts für consonirend erklärt hat; Intervalle, von deren Anwendung auch im weiteren Verfolg keine Andeutung mehr vorkommt.

Indem es ausser dem Plane gegenwärtigen Compendiums liegt, hier das System dieser Schule vollständig zu entwickeln, so glaubte ich hiermit den Artikel von den Verhältnissen beschliessen zu dürfen.

Als eine dem gelehrten Leser ohne Zweifel interessante Zugabe folgt in einem besonderen Anhange, am Schlusse dieser Schrift, ein Capitel: „Ueber die Gesetze der Harmonie“ von einem persischen Philosophen aus dem XV. Jahrhundert, welches ich nur darum nicht hier im Context einrücken mochte, weil dieser Perser, in Bezie-

---

*) Die Abschnitte von der Quarte, durch welche jene sogenannten Iaheni gefunden werden, zeigt unser Mahmud Schirafi in 18 Abbildungen. Zum Verständniss des Verfahrens nur, gebe ich hier eine von mir versuchte Abbildung, wie ich sie mir, zur Versinnlichung eines anderwärts, bei demselben Autor, gefundenen Textes (über das Abschneiden eines Intervalles von einem anderen, und zwar über die Abschnitte von der Quinte) in meine Hefte gezeichnet habe:



Erklärung:

1) XII VI oder c c̄ ist das Ganzbegabte, d. i. die Octave (hier als die Hälfte der ganzen Saite gedacht).

2) c bis f ist das Vierbegabte oder die Quarte (hier 1/4 der ganzen Saite).

3) f bis c̄ ist ein Fünfbegabtes oder Quinte.

4) c̄ g ist die Quarte, die von der Quinte c̄ f abgeschnitten werden soll: Rest g f, Thanini (gr. Sec.).

5) Von der Quinte c̄ f abgeschnitten die Quarte c̄ g und 1/4, so habe ich c̄ y, d. i. das Ganze der unteren Quarte c f, und 1/3 von y bis c̄: Rest 1/3 f y.

6) Von der Quinte c̄ f abgeschnitten die Quarte c̄ g und 1/2, so habe ich c̄ n, mithin die (untere) Quarte c f, und 1/2 von c bis c̄: Rest f z.

hung auf den behandelten Gegenstand, weder den arabischen noch den persischen musikalischen Autoren, irgend einer älteren oder neueren Schnle, beigezählt werden kann, indem er nur das System der älteren Pythagoräer nach seiner Weise erklärt.

III. Abschnitt.

Von der Zusammensetzung der Töne (Composition, Terkib) uud den Tonarten (Dschemme oder Perdé).

Unter Tonart (Dsehemme oder Perdé) werden gewisse Tonreihen verstanden, welche, innerhalh des Intervalls der Oetave, die Ordnung der Töne naeh ihren verschiedenen Grössen-Verhältnissen geregelt darstellen; Formeln, naeh welehen die Tonweisen in der Ausübung gebildet werden dürfen und sollen.

Ieh werde hier diese Tonarten oder Tonformeln, wie ieh solehe bei den Antoren der verschiedenen Perioden und in versehiedenen Ländern dentlieh gesondert finde, mittheilen, aneh, so weit ieh es begreifen konnte, das Prinzip ihrer Bildnng zeigen, ohne den misslieben Versneh zn wagen, dieselben zn verbessern (zu europäisiren), oder durch willkührliche Znthat zn erklären, oder durch eitle Hypothesen ein System dort nachzuweisen, wo ieh ein solehes vielleieht nicht zu erkennen vermochte; dem scharfsinnigeren Leser in diesem Falle gern die Ehre überlassend, dasselbe herauszufinden — oder hinein zu denken.

Dass die Orientalen die Zahl ihrer Tonarten, und zwar: Haupt-Tonarten, Zweige, Nebenzweige n. dgl. gern anf die Zahl der Elemente, Planeten, Himmelskörper, Tage der Woche, Stunden des Tages u. s. w. beziehen, aneh gewissen Tonarten die vermeinten Eigenschaften der regierenden Planeten beilegen, sey hier nur gelegentlieh erwähnt; wirklieh gibt es in Beziehung anf das System den Lehrern selbst zu keiner Folgerung Anlass; in den Tafeln der Tonarten wird man es an seinem Orte angemerkt finden.

A. Die Tonarten der arabischen Lehrer.

Wenn bei uns die sogenannten alten oder Kirchen-Tonarten in der That nur Octaven-Gattungen Einer einzigen (diatonischen) Tonleiter sind, in denen nnr etwa, im Anfsteigen oder Absteigen dnreh die Leiter, ein einzelner Ton, des Wohlklanges wegen, oder (seit Einführung des mehrstimmigen Gesanges) dem Accord zu Lieb', eine kleine Altera-

tion erleidet; und wenn unsere moderne Musik nur zwei diatonische Tonreihen (mit grosser und mit kleiner Terz) als *modus major* und *modus minor* (Dur- und Molltonart) für brauchbar anerkennt, so zählen die Araber eine ohne Vergleich grössere Zahl von ihnen sogenannter Tonarten: indem sie nämlich das Intervall des ganzen Tones in Drittel theilen, so finden sie, durch die wechselnde Folge dieser kleinen Töne innerhalb einer Octave, zahlreiche Zusammensetzungen, aus welchen sie gleichwohl nur denjenigen den Vorzug einräumen und den Rang einer Tonart zugestehen, die (nach ihren Begriffen) mehrere harmonisch angenehme Beziehungen darbieten.

Am deutlichsten beschrieben fanden wir die arabischen Tonarten bei einem unserer älteren arabischen Autoren, indem er dieselben mit Hinweisung auf seine (oben zur S 21) abgebildete Laute erklärt: er bezeichnet nämlich die Töne mit Angabe der Saite und des Bundes, auf welchen sie gefunden werden. So finden wir bei ihm die 12 Haupt-Tonarten (Makamet) und 6 Laut-Tonarten (Awafat) verzeichnet. Er sagt z. B. 1) „Die Tonart Uschak findest du wie folgt: Auf der II. Saite, Bund 4, dann B. 1; auf der III. S. Bund 7, B. 4, B. 1; auf der IV. S. B. 7, B. 4, B. 1.“ — Hiermit ist die Tonleiter des Uschak gegeben. Auf gleiche Weise — und zwar in der Fortsetzung mit einer eingerückten Tabelle, welche die Zahl der Saite und die Zahl des Bundes angibt — beschreibt der Autor die sämmtlichen übrigen Haupt-Tonarten, namentlich: 2) Newa, 3) Bufelik, 4) Rast, 5) Irak, 6) Ifsfahan, 7) Zirefkend*), 8) Büfürg, 9) Sengule, 10) Robawi, 11) Hufseini, 12) Hidschaf; — desgleichen die 6 Awafat, namentlich; 1) Schehnaf, 2) Maje, 3) Selmek, 4) Newruf, 5) Girdanije, 6) Guwascht**).

Der Anleitung des Autors Schritt für Schritt folgend, habe ich nun zuerst eine Art von Lauten-Tabulatur hergestellt (Beilagen S. 1), nach welcher man, wenn man sich eine

---

*) Wir bitten den Leser, sich das *Z* in Zirefkend, und wo es immer sonst vorkommt, wie das z im Französischen vorzustellen, oder wie das leicht lispelnde s im Deutschen in der Mitte der Worte zwischen zwei Vokalen, z. B. Rose, leise, Wiese, lesen u. dgl.

**) Ich meine, einem Wunsche des Lesers entgegen zu kommen, wenn ich die Bedeutung oder zum Theil wenigstens den Ursprung der eben angeführten Namen der arabischen Tonarten anzeige. Der grösste Theil derselben ist persischen Ursprungs. Wie diese Namen in die Musik der Araber gekommen, habe ich in der geschichtlichen Einleitung (S. 11) gemeldet.

Anerkannt persisch sind folgende Namen: Newa, der Klang, auch die Modulation. — Rast, die gerade. — Ifsfahan, die Hauptstadt Persiens. — Zirefkend, die kleine. — Büsürg (nicht Bouzroug), die grosse. — Sengule (nach einigen Zenkla), eine Schelle. — Schehnaf, König schmeichelnd. — Maje, das Capital- oder Stammvermögen. — Selmek (mangelt in den Wörterbüchern). — Newruf, der neue Tag. — Girdanije, der Walzer. — Guwascht, das Gemurmel, *ruminatio*. (Nach Anderen Guscht, angeblich eine metallene Pauke.)

Eigentlich arabisch sind folgende: Uschak (die Liebenden). — Bufelik, also genannt nach dem Lieblings-Sclaven des ersten arabischen Königs Schelad (nach dem Zeugnisse des persischen Encyclopädisten Mahmud aus Amul). — Irak, nach der arabischen Provinz dieses Namens (nach Mahmud aus Amul von der Erfindung des Vaters des Abu Nasr Mansur, um das J. 250 (892 n. Z. R.). — Rohawi, nach einer Stadt in Mesopotamien, oder (wie der eben erwähnte Mahmud aus Amul will) von Roha in der griechischen Halbinsel (?), woselbst Pythagoras einst übernachtend, diese Tonart erfunden habe (!). — Husseini, ein Klaggesang auf das Ableben Hussein's, des Sohnes Ali's, welcher im J. 61 ermordet worden. — Hidschaf, von dem gleichnamigen District im steinigen Arabien.

Laute oder Guitarre nach dem oben S. 21 u. f. erklärten und dort Tab. I dargestellten System des Arabers vorgerichtet hätte, nach nur einiger Uebung, ohne Schwierigkeit die Tonarten ganz genau zu Gehör würde bringen können *). Nach der unzweifelhaften Vorschrift dieser Tabulatur konnte ich dann die Tonarten mit den Ziffern des arabischen Systemes, und zugleich in Noten nach der von mir angenommenen (oben S. 20 erklärten) Methode, unmittelbar darstellen, wie S. I u. f. der Beilagen zu sehen.

Weil ich aber, aus den von mir im I. Abschnitte angeführten Gründen, die Tonleiter von C als Muster-Tonleiter überall zum Grunde lege, fand ich für zweckmässig, die im Tone D zum Vorschein gekommenen Formeln der Tonarten noch ein Mal, in den Ton C herabgesetzt, zu zeigen (Beil. S. II u. f.), um eine dem Leser in der Folge etwa beliebige Vergleichung (mit den noch ein Mal vorkommenden Tafeln der Tonarten) zu erleichtern. Ich habe eben daselbst zugleich jeder Tonart die Formel in der Gestalt zur Seite gesetzt, in der wir sie uns nach unserem System ungefähr vorstellen müssten: ich sage „ungefähr," da unser Notirungs-System die kleineren Intervalle (von Dritteltönen) doch nicht auszudrücken vermag, und wir dieselben nur wie Halbtöne wiedergeben könnten.

Nun wir diese Formeln oder sogenannten Tonarten als schon gegeben gezeigt haben, wollen wir mit unserem Autor untersuchen, auf welche Weise dieselben entstanden sind. Schon bei der Erklärung der ursprünglich diatonischen Tonleiter:

C	D	E	F	G	A	B	C
1.	2.	3.	4.				
			1.	2.	3.	4.	5.

sind wir darauf aufmerksam gemacht worden, dass dieselbe aus zwei Gliedern zusammengesetzt ist, nämlich: im unteren Theile aus einem Tetrachord, im oberen aus einem (verbundenen) Pentachord. Innerhalb dieser Tonleiter von acht Tönen, und eigentlich in dem Tetrachord 1 8 (*c f*) und dem Pentachord 8 18 (*f c̄*) sind die Modificationen enthalten, welche die Tonarten als solche charakterisiren. Die Töne 1 und 8, dann 8, 13 und 18 (*c f, f b c*) gelten für unveränderliche, fixe Töne; die dazwischen liegenden Töne sind die veränderlichen, welche nämlich verschiedentlich unter einander verwechselt werden. Z. B. 1 4 7 8 — 1 4 5 8 — 1 2 5 8 u. s. w. — ebenso: 8 11 14 15 18 — 8 11 12 15 18 — 8 9 12 15 18 u. s. w.

---

*) Mit Vorbedacht habe ich dort der tiefen Saite (wie in der italienischen Lauten-Tabulatur) die obere (V) Linie angewiesen, da nach der Haltung des Instruments, die V. Saite sich wirklich als die höher liegende ansieht, und unsere, an die Tabulatur ohnehin nicht gewöhnten Guitarristen sich in diese Methode leichter finden würden, als in die Tabulatur nach französischer Art, in welcher, den Accorden zu Lieb', die tiefere Saite die untere Linie erhielt, nämlich als Bass, von welchem in der arabischen (Einton-) Musik selbst der Begriff nicht existirt. — (Ueber die Laute und die verschiedenen Lauten-Tabulaturen sehe man m. Artikel in der Leipz. allg. mus. Zeit. vom J. 1831, No. 3.)



Das Tetrachord, 1 8, mit seinen Veränderungen nennt unser Autor die erste Thabaka; das Pentachord, 8 18, mit den in demselben enthaltenen Verwechselungen ist dann die zweite Thahaka.

Die erste Thahaka unseres Autors zeigt nur sieben Abtheilungen als mögliche Verschiedenheiten; die zweite Thabaka kann deren natürlich eine grössere Zahl liefern, weil ausser den, zwischen den fixen Tönen 8 15 (*f b*) liegenden Veränderungen noch deren einige zwischen 15 18 (*b* bis *c*) Statt finden: unser Autor zeigt in der zweiten Thabaka zwölf Veränderungen.

Man betrachte nunmehr die beiden Thabakat mit ihren Veränderungen in den Beilagen S. IV u. ff., wo man sie in Zahlen nach der Methode der Autoren, und zugleich in Noten nach der von uns hier angenommenen Methode, vorgestellt finden wird. Den 7 Veränderungen der ersten Thabaka sind dort jene der zweiten Thabaka gleich zur Seite gesetzt, und man wird bemerken, dass sie, bis zur VII. herab, jenen der ersten Thabaka (in Absicht auf die Stellung der Intervalle zwischen den fixirten Tönen) vollkommen nachgebildet sind.

Die sechs ersten der beiden Thabakat werden uns in ihrer Verbindung zugleich als die ersten und vorzüglichsten sechs Haupt-Tonarten bezeichnet; sie heissen: Uschak, Newa, Bufelik, Rast, Sengule und Ifsfahan. — (Von der VII. Abtheilung der ersten Thahaka sagt unser Autor, dass solche, bezogen auf die VII. der zweiten Thahaka, keine angenehme Verbindung gewähren würde.)

Die gegenseitige Beziehung jener sechs Abtheilungen beider Thabakat zeigt unser arabischer Autor noch insbesondere in sechs gezeichneten Kreisen, woraus zu sehen seyn soll, wie deren Intervalle sich gegen einander in den Verhältnissen von Quarten und Quinten darstellen; da diejenigen Combinationen von Tonleitern vor anderen für vorzüglicher zu achten seyen, in welchen die meisten Beziehungen dieser Gattung vorkommen. Man sehe die hier gleich neben stehende Tafel, Tab. III. *)

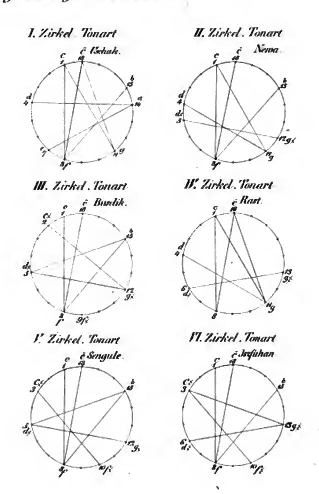
Nachdem unser Autor auf die eben gezeigte Art die zwei Thahakat mit deren Abtheilungen oder Verschiedenheiten, in der einen bis zur VII., in der anderen bis zur XII. herab, anschaulich gemacht, zeigt er, wie jede der Abtheilungen der ersten Thabaka auf jede der zwölf Abtheilungen der zweiten Thabaka bezogen, das heisst, mit derselben in Verbindung gesetzt werden kann. Daraus entstehen dann nicht weniger als 84 verschiedene Formeln oder Combinationen, worunter, ausser jenen ersten sechs Haupttonarten, auch die übrigen (uns bereits bekannten) sechs, also sämmtliche zwölf

---

*) Die Ursache, warum die VII. Abtheilung der ersten, auf die VII. der zweiten Thabaka bezogen, minder angenehm seyn soll und darum ausgeschlossen wird, ist mir nicht klar, da auch in dieser Verbindung nicht minder Quarten und Quinten in der Beziehung auf einander zu finden sind; nämlich die fünf Quarten: 1 8, 5 10, 5 12, 7 14, 8 15, und zwei Quinten: 5 15, 8 18.

Die Zusammensetzung

der sechs ersten Abtheilungen der ersten Thabuka mit den denselben entsprechenden ersten sechs der zweyten Thabuka. /: Darstellung des gegenseitigen Bezuges ihrer Intervalle :/



Haupt-Tonarten, zum Vorschein kommen. Man betrachte, um sich deren zahlreiche Sippschaft zu vergegenwärtigen, die Beilagen S. V u. ff., wo sie vollständig, nach den von dem Autor gegebenen Tabellen, in Ziffern und zugleich in Noten dargestellt sind. Der Autor bemerkt aber, dass von diesen (84) Cyclen einige verborgen, andere offenbar misstönend seyen; letzteres sollen diejenigen seyn, in welchen Intervalle (Beziehungen) in dem Verhältnisse von Terzen hervorkommen, wie namentlich „der Bezug der V. Abtheilung der zweiten Thabaka auf die V. der ersten Thabaka“ (?), wodurch man vier Intervalle von Terzen erhalte; „denn — sagt der Autor — du weisst schon, dass die vier Intervalle der Terz misstönen (?), weil sie die Saite der Quarte (nach unten) überschreiten“ *).

„Diese Abtheilungen werden auch Meere genannt; so sagt man: das erste Meer des IV. Zirkels (1 4 6 8 11 13 15 18) ist 1 4 6 8; das zweite besteht aus vier andern Tönen, nämlich: 4 6 8 11; das dritte ist 6 8 11 13; das vierte ist 8 11 13 15; das fünfte 11 13 15 18“ **).

Demnach wären also die sogenannten Meere nur eben aus vier Tönen bestehende Ausschnitte aus den verbundenen Abtheilungen oder Cyclen der beiden Thabakat. Solcher Ausschnitte kann es, wie natürlich, in einer Tonreihe von acht Tönen nur fünf — in denjenigen aber, die (wie man deren in der zweiten Thabaka von der VII. Abtheilung an findet) aus neun Tönen bestehen, bis sechs geben; — „allein, sagt unser Autor, das erste Meer ist (in dem gegebenen Beispiele) in der Wesenheit die IV. Abtheilung (der ersten Thabaka) selbst; — das zweite Meer ist (in Absicht auf das Verhältniss der Intervalle, aus welchen es besteht,) der V. Abtheilung ganz ähnlich; so wie das dritte Meer mit der VI. Abtheilung, das vierte Meer mit der V. Abtheilung (sollte heissen IV.), das fünfte Meer mit der V. Abtheilung übereintrifft“ ***).

---

*) Unter der Quarte (von 8 bis 1) befinde sich nämlich kein consonirendes Intervall mehr (?). Uebrigens bemerkt der Autor, dass geübte Sänger sich bisweilen auch einiger solchen Cyclen bedienen, und damit besondere Wirkungen erzielen.

**) Nämlich nach unserer Art zu notiren:

1	4	6	8	11	13	15	18
c	d	d♯	f	g	a	b	c
	4	6	8	11			
	d	d♯	f	g			
		6	8	11	13		
		d♯	f	g	a		
			8	11	13	15	
			f	g	a	b	
				g	a	b	c
				11	13	15	18

***) Man sieht, dass diese sogenannten Meere keine neuen Gattungen oder Combinationen von Tonfolgen begründen; sie nehmen darum unsere Aufmerksamkeit nicht besonders in Anspruch; in der Theorie werden sie aber von einigen Autoren als wichtig zur Erklärung des Baues der (auf den ersten Blick nach Willkühr geordnet scheinenden) Tonfolgen angesehen. Uns mag es genügen, die Tonarten oder Formeln so nehmen, wie wir sie finden, und wie sie in der ganzen Reihe der Cyclen (Beil. S. V u. ff.) an ihrem Orte angezeigt sind. Uebrigens soll es, den Autoren zufolge, überhaupt doch nicht mehr, als 17 eigentliche Meere geben, nach der Zahl der 17 Töne, weil (wie Abdolkadir erklärt) jeder Ton Ein Mal der Anfang eines Meeres wird.

(Man wird in unserem Verzeichnisse der Combinationen aus beiden Thabakat am Schlusse bemerken, dass dieselben sich dort nur auf 72 belaufen, obgleich der Autor von 84, nämlich 7 mal 12, gesprochen hat. Ob nun der Abschreiber vielleicht eine Auslassung verschuldet, oder ob der Autor am Ende doch noch die ihm anstössige Combination der VII. Abtheilung der ersten Thabaka perhorrescirt *), vermag ich nicht zu entscheiden.)

Bei Villoteau sind diese Tonarten nicht, wie bei unserem Autor, aus einer Nachbildung des Pentachords, als zweiter Thabaka, nach einer ersten Thabaka erklärt; sie scheinen ihm von seinem Autor schon als gegeben (als conventionell also angeordnet) überliefert worden zu seyn. Was man bei Villoteau unter der Benennung Thabaka findet, sind dort nur die im Quarten-Cyclus entstehenden Versetzungen der Tonarten; da ihm nun jede der 12 Tonarten 17 Versetzungen (Circulationen) im Quarten-Cyclus bietet, so beläuft sich die Zahl der (von ihm so genannten) Thabakat auf nicht weniger als 204, die er auch wirklich (in Ziffern, in Kantemirischen Zeichen und in Noten nach seiner Methode) **) auf 41 Seiten der Panckouekischen Octav-Ausgabe zur Anschauung bringt. Mir schien es überflüssig, und der Leser würde mir es vermuthlich nicht Dank wissen, wollt' ich hier auf gleiche Weise die (allerdings denkbaren) 17 Versetzungen unserer 84 Combinationen zeigen, davon ein Nutzen nicht abzusehen, und die, 1428 an der Zahl, ein nicht zu verantwortendes Volumen bilden würden. Uebrigens stimmen die von Villoteau gezeigten wirklich arabischen Makamat, sehr unbedeutende und seltene Varianten abgerechnet, mit den hier in den Beilagen verzeichneten vollkommen überein ***).

Diese, auf dem Siebenzehn-Ton-System beruhenden Tonarten, und das Princip, nach welchem dieselben, durch die wechselnde Stellung der wandelbaren Töne zwischen den fixen Tönen der ganzen Tonreihe, gebildet werden, sind denn eben das Allereigenste der arabischen Musik, wodurch sich diese von den Systemen aller bekannt gewordenen Völker unterscheidet.

B. *Die Tonarten der arabisch-persischen Schule.*

Mit der Menge jener kleineren Intervalle, deren in dem Abschnitte von den Verhältnissen der Töne S. 35 u. f. gedacht worden, konnte die arabisch-persische Schule eine ins Unglaubliche gehende Zahl von Gattungen, Tonarten und Unterabtheilungen, idealisch

---

*) Siehe die Anmerkung oben S. 40.

**) Siehe die Anmerkung oben S. 20.

***) Die von Villoteau (obzwar nach einer ziemlich neuen Handschrift) verzeichneten wirklich arabischen Tonarten sind nämlich diejenigen, die man in seiner Abhandlung über die dermalige arabische Musik (*Etat actuel*) XIV. p. 16 bis 107 findet; da das vorher, im Eingange daselbst gezeigte und erklärte System jenes neuere persische ist, dessen wir in der geschichtlichen Einleitung vorläufig gedacht haben, und auf welches wir im Verfolg noch einmal zurückkommen werden.

darstellen: da gibt es z. B. eine starke und eine linde Gattnng; deren jede wird in die ordnende, in die formende und in die färbende untergetheilt; jede von diesen zerfällt wieder in eine heftige, gemässigte und schwache Art; jede von diesen kann wieder eine getrennte oder verbnndene seyn; dann kann jede derselben in verschiedenen Versetzungen der Zahlen umgebildet werden. Alles dieses haben die Autoren dieser Schule in einer fast unzähligen Menge von Abbildungen und Tabellen zu zeigen sich bemüht. Endlich aber geben sie zu, dass jene zahlreichen „modulirenden Intervalle" (lahani) zn klein seyen, als dass man nicht statt des einen gedachten, eines der nahen höheren oder tieferen brauchen könne; auch dass nicht alle jene Gattungen und Arten oder deren Unterabtheilungen in der Musik anwendbar seyen. Und so sehen wir sie znletzt anf die alt hergebrachten arabischen Tonarten, nnter denselben Namen, nnd nach demselben Princip (nämlich der wechselnden Tonfolgen in den Abtheilungen einer ersten und zweiten Thabaka) zurückkommen, nnd die Einheit des Systemes beider Schnlen vollkommen hergestellt.

Zur Darstellung der beiden Thabakat haben die Antoren dieser Schule nachfolgende Formel eingeführt, die ich zu Gunsten derjenigen, die vielleicht einst nach mir einen ihrer Tractate zu studiren veranlasst seyn könnten, hier anch noch mit meiner Erklärung einrücken will: die (aufsteigende) Fortschreitnng in den Formeln der Tonarten geschieht entweder in das angränzende kleinste Intervall, oder mit dessen Uebergehnng in das zunächst folgende andere Drittel, oder, mit Uebergehung der Mitteltöne, in das Thanini, d. h. in die Secnnde; diese dreierlei Fortschreitnngen werden mit den Ziffern 2, 3 nnd 9 angezeigt. (Für diese letztere Ziffer könnte jedoch auch *th* gelesen werden, welches in der Sehrift mit der Ziffer 9 der Figur nach übereinkommt, daher für Thanini gegolten haben mag.) Z. B. die erste Thabaka ist in der Tonart Uschak: 9 9 2; — Newa: 9 2 9; — Bnselik: 2 9 9; — Rast: 9 3 3; — Hufseini: 3 3 9 u. s. w.

Aus der Verbindnng einer ersten Thabaka (1 bis 8) mit einer zweiten Thabaka (8 bis 15, oder 8 bis 18) entsteht ein Cyclns, den man eine Tonart nennt. (Doch sind nicht alle Cyclen als Tonarten anerkannt, wie wir schon in der Erklärung der Tonarten der arabischen Schule gesehen haben.)

Die zwei Thabakat nach der Erklärung der Lehrer der arabisch-persischen Schule.

Erste Thabaka

I	1^{9}..	4^{9}..	7^{2}	8	
II	1^{9}..	4^{2}	5^{9}	8	
III	1^{2}	2^{9}..	5^{9}..	8	
IV	1^{9}..	4^{3}.	6^{3}.	8	
V	1^{3}.	3^{3}.	5^{9}..	8	
VI	1^{3}.	3^{9}..	6^{3}.	8	
VII	1^{9}..	4^{2}	5^{3}.	7^{2}	8

Zweite Thabaka

I	8^{9}..	11^{9}..	14^{2}	15^{9}..	18	
II	8^{9}..	11^{2}	12^{9}..	15^{9}..	18	
III	8^{2}	9^{9}..	12^{9}..	15^{9}..	18	
IV	8^{9}..	11^{9}..	14^{2}	15^{9}..	18	
V	8^{3}.	10^{3}.	12^{9}..	15^{9}..	18	
VI	8^{3}.	10^{9}..	13^{3}.	15^{9}..	18	
VII	8^{3}.	10^{3}.	12^{3}.	14^{2}	15^{9}..	18
VIII	8^{9}..	11^{3}.	13^{3}.	15^{3}.	17^{2}	18
IX	8^{3}.	10^{3}.	12^{9}..	15^{3}.	17^{2}	18
X	8^{3}.	10^{2}	11^{9}..	14^{3}.	16^{3}.	18
XI	8^{9}..	11^{3}.	13^{2}	14^{3}.	16^{3}..	18 *)

Der erste Cyclus entsteht aus der Verbindung der I. Abth. der 2. Thab. mit der I. Abth. der 1. Thab.

Der zweite Cyclus aus der Verbindung der II. Abth. der 2. Thab. mit der I. Abth. der 1. Thab.

Der dritte Cyclus aus der Verbindung der III. Abth. der 2. Thab. mit der I. Abth. der 1. Thab.

Und auf diese Weise werden die 13 Abtheilungen der 2. Thab. zur I. Abth. der 1. Thab. hinzugefügt; nachher auch die übrigen Abtheilungen bis zur VII. Diess gibt 91 Cyclen.

Perdé nennen die Lehrer eine Folge geordneter Töne; die berühmtesten sind jene 12 Makamat (arabisch auch Schutud [*singul.* Schedd] genannt). Sie sind aus den 91 Cyclen gewählt, „weil sie in ihren Hauptton zurückkehren.“ Andere Verbindungen nennt man Dschemme; solche können sowohl harmonisch, als nicht harmonisch seyn. Nur die vollkommen harmonische Verbindung ist ein Perdé. Noch andere Verbindungen sind Terkib (Composition, Zusammensetzungen). Die Schule erklärt vier jener Makamat als die Haupt-Tonarten, nämlich: Uschak, Rast, Hufscini und Hidschaf; ihnen sind die anderen nachgebildet, und zwar: Newa und Bufelik gehören zu Uschak, indem die „Intervalle“ sich in Uschak vorfinden. Sengule gehört zu Rast — Zirefkend, Ifsfahan und Rohawi gehören zu Hufscini. (Die Töne des Rohawi sollen aber auch in Sengule seyn.) Irak und Büfürg gehören unter Hidschaf, weil der Grund ihrer Intervalle derselbe ist.

In den Beilagen S. VIII u. ff. findet nun der Leser auch die 12 Haupt-Tonarten

---

* Die Abtheilungen XII und XIII abgängig in der Handschrift.

(Makamat) der arabisch-persischen Schule, wie wir sie bei dem berühmten Abdolkadir (wie es scheint correct), bis auf sehr unbedeutend scheinende Varianten mit den bereits gezeigten der früheren Araber übereinstimmend, verzeichnet gefunden haben.

Zunächst folgen die 6 Awafat, von demselben Autor (mit Beziehung auf die Saiten und Bünde der Laute) angezeigt *).

Endlich finden wir, und zwar hier zuerst, die in der persischen Schule erdachten Schaabé (Zweige oder Zweigtonarten), deren die arabischen Autoren (unseres Wissens) nicht gedacht haben. Es sind deren 24. Am ausführlichsten erklärt sie der genannte Abdolkadir, aus dessen Texte (wie sie in Zahlen angegeben sind) wir sie (Beil. S. IX u. f.) zusammengestellt haben. Es sind theils Ausschnitte aus mehreren Makamat in einer Verbindung zusammengesetzt, theils mit eingeschobenen neuen Tönen, und von verschiedenen Anfangstönen ausgehend. Ihre Namen sind: 1) Dugjah; 2) Sigjah; 3) Tschargjah; 4) Pentschgjah; 5) Aaschiran; 6) Newrufi Arabi; 7) Mahur; 8) Newrufi Chara; 9) Hifsar; 10) Newrufi Bejati; 11) Nühüft; 12) Ofal; 13) Audsch; 14) Nirif; 15) Moherkaa; 16) Rekjeb; 17) Saba; 18) Humajun; 19) Nehawend; 20) Sawuli; 21) Isfahanek; 22) Ruhi Irak; 23) Mochaijer; 24) Chufi **).

Ein eigenes Capitel handelt von den Versetzungen der Tonarten; nicht in dem Sinne des Umlaufes durch alle 17 Töne, d. i. nicht von jedem der 17 Töne einmal ausgehend, sondern von der Uebertragung einer Tonart in die Quarte oder Quinte (in die Töne Rast oder Dugjah, seltener in Buselik, c f oder a). Auch wird erklärt, wie die in den ersten Haupt-Tonarten enthaltenen Tonfolgen (nach Art der von den älteren arabischen Lehrern sogenannten Meere) theilweise in den hinzugekommenen Tonarten wieder erscheinen, und wie, aus gewissen Ausschnitten derselben und deren verschiedener Zusammensetzung, die Schaabé (Zweigtonarten) entstehen.

Endlich handelt ein eigenes Capitel von den verschiedenen Figuren, welche aus einzelnen aufsteigenden, absteigenden oder in sich selbst zurückkehrenden, in einer Tonart enthaltenen charakteristischen Tönen gebildet werden können. (Beispiele mangeln.) Es versteht sich, dass jede solche Figur mit einem eigenen Adjectiv ihre unterscheidende Benennung erhält ***).

---

*) Von diesen Awafat, welche von der Laute zu entziffern ich mit aller Sorgfalt bemüht gewesen, scheinen mir die drei ersten nur ganz unverständliche Tonfolgen zu bieten; und leider fand ich bei mehr anderen Autoren dieselben theils mangelhaft, theils eben so zweifelhaft.

**) Diese sogenannten Schaabé sind — der Benennung nach — unmittelbar auch in die neuere persische Schule übergegangen, in welcher sie jedoch, auf ein ganz anderes Ton-System übertragen, wie wir in der Fortsetzung bald sehen werden, ihre Bedeutung gänzlich geändert haben.

***) Man sieht, wie die Perser dieser Schule unausgesetzt nur darauf dachten, in Aehnlichem Verschiedenheiten zu suchen, und für jede solche einen Namen zu ersinnen; anstatt das Aehnliche unter einen gemeinsamen Begriff zu subsumiren, und die mögliche verschiedene Anwendung, ohne dergleichen beengende Schranken, dem noch unermessenen menschlichen Erfindungsgeiste anheim zu geben.

Gewisse Tonarten sollen vorzüglich geeignet seyn, die Seele zu Tapferkeit, zu Lust und Fröhlichkeit zu stimmen: solche Tonarten seyen Uschak, Newa und Bufelik; sie seyen darum vorzüglich den Türken, den Aethiopiern und den Bewohnern des persischen Gebirgslandes angemessen. Andere, wie Rast, Newruf, Irak und Ifsfahan, sollen nur eine gemässigte Wirkung hervorbringen, und seyen daher mehr für Menschen ruhigeren Gemüthes, darum besonders für Bewohner der gemässigten Zone. Endlich seyen die übrigen, nämlich Büfürg, Rohawi, Zirefkend, Sengule und Hufseini, an sich schwach, traurig und abspannend. Um daher ein Gedicht in Musik zu setzen, solle der Tonkünstler darauf bedacht seyn, die dem Inhalte angemessenste Tonart fürzuwählen.

Von allen eben gedachten 12 Haupt-Tonarten (wie diess dem Leser sogleich bemerklich werden muss) sind es nur die zwei ersten, Uschak und Newa, die mit Tonarten unserer Musik übereinkommen, die unsere Sänger und unsere Instrumentisten anzugeben im Stande sind, und die unser Ohr begreift. (Man sehe Beil. S. VIII.) Uschak kommt mit unserer Major-Tonart (dort *e dur*) — Newa mit der Minor-Tonart (dort *e moll*) vollkommen überein; allenfalls noch könnte diesen Bufelik beigezählt werden, welches (eben daselbst) mit der absteigenden Tonleiter von *f moll* verglichen werden kann. (Wir aber würden weder *e moll* noch *f moll* unter diejenigen Tonleitern reihen, die den Menschen zu Lust und Freude stimmen, oder zu tapferen Unternehmungen ermuntern.)

Endlich ergibt sich aus allem Vorstehenden: dass die Araber (und die Perser dieser Schule) alle Wirkung ihrer sogenannten Tonarten ausschliesslich nur in der Verschiedenheit und dem Verhältnisse der, einer jeden derselben vorgeschriebenen Tonfolgen finden; dass daher ihre Tonarten in jeder Versetzung, d. i. in jeder Tonlage, ihren Charakter beibehalten; und dass sie (abgesehen von der verschiedenen Wirkung, welche an und für sich die höhere oder tiefere Intonation nothwendig mit sich bringt) den Versetzungen einer Tonart in andere Tonstufen keine besondere Farbe zugestehen können.

C. Die Tonarten nach dem neueren persischen System.

Die Tonarten nach dem, in Persien später aufgekommenen neuen System, haben mit den arabischen, ausser den Namen der 12 Makamat und der 6 Awafat, nichts gemein; sie beruhen auf dem Zwölfton-System, welches nur diatonischen Weisen oder Tonformeln das Daseyn geben konnte.

Diese Formeln oder sogenannte Tonarten fanden wir in einem, eigends diesem Gegenstande gewidmeten kleinen Büchlein, in persischer Sprache, und zwar auf eine Weise dargestellt, welche es möglich machte, dieselben unmittelbar in unsere Noten zu übertragen.

Zu deren Erklärung widmet nämlich der Autor jeder Tonart Eine Seite seiner Schrift, auf welcher — wie hierneben gleich ein Beispiel zu sehen — 15 über einander gestellte Kreise, die 15 Töne von F bis f̄ in diatonischer Folge, folglich eine Tonleiter von zwei Octaven, vorstellen. In diese Kreise zeichnet er mit einer schwarzen Linie, durch die Mitte hindurch, den Umfang der Töne, welche die Haupttonart einnimmt; dann mit zwei rothen Neben-Linien zeichnet er den Umfang zwei anderer Neben-Tonarten, oder Zweige, welche angeblich aus der mittleren, gleichsam als aus ihrem Stamm, hervorgehen.

f̄ 4
ē 3
d̄ 2
c̄ 1
b 7
a 6
g 5
f 4
e 3
d 2
c 1
B 7
A 6
G 5
F 4

In dem hier gezeigten Beispiele ist die Haupt-Tonart Rast vorgestellt, welche den Umfang A bis c begreift; von den zwei Neben-Tonarten ist die eine Moberkaa, F bis c, die andere Pentschgjah, von c bis g reichend.

Im Texte daneben erklärt aber der Autor zugleich die Formel der Tonart, Note für Note, in folgender Weise, z. B.:

„Tonart Rast, d. i. die gerade. Sie fängt in yek (c) an, und geht von da in das untere heft (B) — ins untere schesch (A) — wieder ins untere heft (B) — dann ins yek (c), wo sie bleibt. Drei ganze Töne und fünf Klänge. Umfang: das untere schesch bis yek (A bis c).“

In dieser Art fährt der Autor fort, seine Tonarten zu erklären. Es war darum keine schwere Aufgabe, dieselben gleich nach unserem System zu notiren, welches, da hier weder von Dritteltönen, noch von grossen oder kleinen Halbtönen, sondern ausdrücklich nur von ganzen und halben die Rede ist, zu deren Darstellung vollkommen genügt. *)

So findet nun der Leser die sämmtlichen Tonarten und deren Formeln in den Beilagen von S. X bis S. XIV vollständig notirt; nämlich:

1) Zwölf Haupt-Tonarten (Makamat, *sing.* Makamet).

Rast; Ifsfahan; Hidschaf; Irak; Rohawi; Sengule; Uschak (d. i. der Verliebten); Newa (d. i. der Klage); Bufelik; Büfürg (d. i. die grosse); Zirefkend (auch Kudschuk, d. i. die kleine genannt); und Hufseini. **)

*) Bei der, von dem Autor bei jeder Tonart beigefügten Angabe der Anzahl ganzer und halber Töne wird man gleich bemerken, dass das Intervall a zu h nicht als ein halber Ton angezeigt ist; vermuthlich wird es, als wesentlich in der Tonleiter, dem ganzen Tone gleich geachtet; dahingegen ist e zu f überall als ein halber Ton gezählt, obgleich unseres Bedünkens nicht minder wesentlich in der Tonleiter.

**) Der Sonderbarkeit wegen habe ich dort auch die Namen der zwölf Himmelszeichen, und anderwärts der sieben Planeten mit der ihnen zugeschriebenen Natur beigesetzt, wie ich solche bei verschiedenen Autoren (auch bei Villoteau), nur nicht immer in derselben Ordnung, gefunden habe.

2) **24 abgeleitete Tonarten oder Zweige (Schaabé).**

Moberkaa; Pentschgjah; Sigjah; Hifsar; Makluh; Zweig von Irak; Rekjeb; Bejàti; Dugjah; Mochaijer; Aaschiran; Newrufi Saba (d. i. das Neujahr des Ostwindes); Humajun; Nühüft; Arabisch Newruf; Aadschem; Tschargjah; Ofal (die schwache); Nirif; Nischaburek; Newrufi Chara; Mahur; Ewdisch.

3) **Die Laut-Tonarten (Awafat).**

Girdanije; Selmek; Maje; Guwascht; Newruf (ohne Beiwort); Schehnaf.

4) **Die Zweige (Schaabé) mit den Haupt-Tonarten (Makamat).**

Die Haupt-Tonarten (von 1 bis 12), in der Mitte zwischen den Schaabé, sind bei uns mit dem * bezeichnet.

5) **Die Laut-Tonarten (Awafat) jede aus einer anderen Haupt-Tonart (Makamet) entspringend.**

Die verwandten Makamat auf den äusseren Seiten sind bei uns mit dem * bezeichnet; in der Mitte stehen die 6 Awafat.

Wir haben also hier zwölf Haupt- oder Grund-Tonarten (Makamat); 24 Zweig-Tonarten (Schaabé); 6 Awafat oder Laut-Tonarten; 12 Verbindungen der Schaabé mit ihren Makamat; endlich 6 Verbindungen der Awafat mit ihren Makamat; — zusammen 60 Formeln.

Ob ich nun in diesen Formeln, die als Tonarten angegeben und benannt sind, ein verbindendes System zwar nicht zu erkennen vermag, kann ich jedoch deren praktische Anwendbarkeit (als melodischer Formeln) nicht verkennen, und besonders scheint mir daraus eine, wenn auch noch sehr unsichere Ahnung melodischer Verwandtschaften, der in einer Tonleiter wesentlichen Töne hervorzuleuchten *). Nach unserer (europäischen) Ansicht waren diese Perser auf dem besseren Wege; obgleich eingezwängt in die Schienen solcher willkührlichen Formeln, die Musik auch auf diesem Wege zu ewiger Kindheit hätte verdammt bleiben müssen.

Bei Vergleichung dieser neupersischen Tonarten mit jenen früheren der Araber findet der Leser, dass die persischen Lehrer dieser Periode (und zwar auch schon jene der

---

*) Das System, auf welchem diese diatonischen Formeln oder seyn sollenden Tonarten beruhen (das Zwölfton-System), wird man in seinen Grundzügen sehr deutlich in demjenigen wieder erkennen, welches Villoteau in seiner Abhandlung über die Musik der Araber gleich im Eingang (XIV. p. 1 bis 39) zum Grunde gelegt hat, und mit Vorliebe zu erläutern bemüht gewesen ist; es ist aber zwischen diesem und dem, gleich im Zusammenhange dort dargestellten Systeme der Dritteltöne (p. 39 bis 112) so wenig Uebereinstimmung, dass ich glaube, in der Vermuthung nicht zu irren, dass es zwei verschiedene Handschriften waren, aus welchen Villoteau seinen Bericht über den *Etat actuel de la musique arabe* zusammengestellt hat; eine persische (oder aus dem Persischen übersetzte) und eine original-arabische; die Mängel der einen hat Villoteau selbst bemerkt; die andere scheint, in ihrer Art ebenfalls unvollständig, nur das Verzeichniss der arabischen Tonarten enthalten zu haben, auf deren Mittheilung sich Villoteau beschränkt hat, ohne alle anderen nicht minder wichtigen Hauptstücke der arabischen Theorie zu berühren.

arabisch-persischen Schule) die Zahl derselben zuerst mit den von ihnen sogenannten, und mit besonderen Namen belegten 24 Schaabé, oder seyn sollenden Zweigen, vermehrt, auch deren verschiedentliche Verbindungen mit den Makamat und den Awafat, erst ersonnen haben; da nämlich die Araber nur die 12 Haupt-Tonarten (Makamat) und die 6 Awafat kennen.

Man sieht dort auch, wie die Lehrer in Persien das neue (europäische) Zwölfton-System mehr im Geschmack und Sinn des Orients, mit eingebildeten Beziehungen auf Planeten und Himmelszeichen, und in mystischen Bombast gehüllt, als in einer, für das Gedeihen der Kunst nützlichen Weise auszuführen beflissen gewesen sind. Auch ist hiemit die Periode ausser Zweifel gesetzt, in welcher ein grosser Theil der Namen für Tonarten (nämlich die Namen der Schaabé), welche man in den Wörterbüchern der persischen Sprache hier und da schon angezeigt findet, wirklich erst aufgekommen sind; Namen, die man, ohne diese geschichtliche Aufklärung, leicht für Kunstwörter alten Ursprungs, wohl gar aus der alten Perserzeit, zu halten verleitet werden möchte.

IV. Abschnitt.

Von dem Zeitmaasse und dem Rhythmus.

Die arabischen sowohl als die persischen Autoren über die Musik handeln mit besonderer Wichtigkeit und verhältnissmässiger Ausführlichkeit von dem Zeitmaasse und dem Rhythmus: Ton und Rhythmus, sagen sie, macht die Musik aus.

Ich will diesen Gegenstand hier nach einem der gründlichsten persischen Theoretiker — unserem Mahmud Schirafi erklären.

„Dem Farabi zufolge (sagt dieser Autor) ist der Rhythmus (Ikaa) *) die Aufeinanderfolge der Töne in durch Verhältnisse begränzten Zeiten; — nach dem Schereffije ist es der Inbegriff der Schläge, welche in durch Verhältnisse begränzten Zeiten verfliessen.“ Die erste Definition, sagt unser Autor, ist allerdings philosophischer, als die andere (diese setzt nämlich schon das Mittel der Bezeichnung an die Stelle des zu Bezeichnenden).

---

*) Ikaa, in den Wörterbüchern gewöhnlich mit Cadenz übersetzt, das auch in unserer Musik zur Bezeichnung verschiedener Dinge dienen muss, möchte richtiger in dem Worte Tonfall ausgedrückt seyn; hier ist es in besonderer Bedeutung für Metrum oder Rhythmus gebraucht.

„Die **Zeit**, welche zwischen zwei auf einander folgenden Tönen verläuft, ist entweder eine sehr kurze, oder eine sehr lange, oder sie hält ein angemessenes Mittel.“

„Ist die Zeit zu kurz, so verdirbt diess die Melodie, weil der erste Ton nicht ausgeklungen haben kann, wenn der gleich folgende schon eintritt. Aber auch eine zu lange Zeitdauer ist der Modulation nachtheilig, weil die Erinnerung des ersten Tones sich verliert, eh' der folgende sich mit jenem verbindet. Darum befleissigen sich die Praktiker besonders der mittleren Verhältnisse.“

„Wir wollen die kürzeste Zeit α nennen, die doppelte β, die dreifache γ, die vierfache δ, die fünffache ε.“ *)

„Dem Farabi zufolge solle die Zeit nicht über das Fünffache hinausgehen, und die Schläge, welche eine grössere Zeit ausdrücken (nämlich mit der Hand, mit dem Fuss oder auf der Trommel), sind Verdoppelungen der Zeit α (**taasif** oder **tewid**), welche als das Grundmaass betrachtet wird, und die man die Eine nennt, weil in so kurzer Zeit zwischen zwei Tönen kein zweiter Schlag mehr Platz greift, indessen in β ein zweiter, in γ ein dritter, in δ ein vierter, in ε ein fünfter Statt findet.“

„Die Zeit α ist wenig gebräuchlich; aber eben so wenig wird von der Zeit ε Gebrauch gemacht.“

„Die Zeiten, welche zwischen die einzelnen Schläge fallen, sind entweder gleich oder überschiessend. Die gleichen Zeiten nennt man das **Hefedsch**. Solche sind entweder α, und diess ist **das schnelle Hefedsch**; oder β, **das leichte Hefedsch**; oder γ, **das leicht schwere Hefedsch**; oder δ, **das schwere Hefedsch**. Das gebräuchlichste ist das **leichte** (β), und das **leicht schwere** (γ). Die Araber nennen die erste und die zweite das leicht schwere, das dritte und vierte das schwere Hefedsch.“

„Die **überschiessenden Schläge** beobachten entweder den Cyclus, so dass drei Schläge die zwei überschiessenden in sich fassen; oder die drei anderen fassen zwei Zeiten in sich, so dass der zweite Cyclus einen Schlag mit dem ersten gemein hat, und die vier Schläge sind über drei Zeiten überschiessend; und eben so die vier.“

„Alle diese Arten sind aber ausser Gebrauch, weil sie zu schwierig sind und die Composition verderben: man nennt sie **motefaßil mufßil**.“

„Das **zweite überschiessende** nennt man **mofeßal**, und dieses beobachtet entweder den Cyclus oder nicht; dieses letztere wäre verwerflich: das den Cyclus beobachtende aber ist entweder die grössere Zeit oder nicht; wieder wäre dieses letztere verwerflich: jenes hingegen umfasst drei Schläge zwischen zwei Zeiten, oder vier zwischen drei Zeiten, oder fünf zwischen vier, oder sechs zwischen fünf Zeiten. — Ein mehreres wäre verwerflich. Man nennt

*) In der Handschrift sind die persischen Buchstaben, als Zahlenzeichen für 1 2 3 4 5 gebraucht.

es das erste, zweite, dritte, vierte mofeſʒal, und die längste in dieser Zeit heisst fasle, und im ersten mofeſʒal, wenn die Zeit weniger (?) als α ist, das schnelle mofeſʒal; — wenn die Zeit γ ist, das leicht schwere mofeſʒal; — wenn die Zeit δ ist, das schwere mofeſʒal." —

„Der Abschnitt (das mofeſʒal?) kann in jeder dieser Arten Statt finden, aber schicklicher ist es, dass in β das schnelle, in γ das leichte, in δ das schwere beobachtet werde. Die gebräuchlichsten sind das leichte, und das leicht schwere, beide nennen wir „die leichten Zeiten.""

„Im zweiten mofeſʒal sind beide Zeiten sehr klein oder (und?) gleich; man nennt sie die leichten dreifach, oder das dreifache motefaſʒil, und bei den gleichen sind die Zeiten entweder α, das schnelle gleiche mit drei Lauten, oder das leichte gleiche dreifache; — oder ε, welches man das leicht schwere gleiche Dreilautige; — und das leicht schwere Vierlautige nennt."

„Die Araber nennen diese Abtheilungen (mit Ausnahme der vierten) den Reml."

„Das motefaſʒil ist zweierlei; das eine, wo das kleinere dem grösseren vorhergeht, oder umgekehrt: das kleinere ist in allen diesen Arten α, β oder γ; — wenn es α ist, so ist es grösser als $\beta\,\gamma$; wenn es grösser ist als β, so ist der Abschnitt mit α ganz und der Hälfte, nämlich γ, oder α ganz und $1/3$; und wenn es grösser ist als γ, so ist der Abschnitt ein Ganzes und $1/3$ des Grösseren; und wenn es grösser ist als δ, so ist der Abschnitt 1 Ganzes und $1/4$, nämlich ε oder ein Ganzes und $1/5$." — — — — — — — — — — — — — — — —

Hoffentlich wird dem geneigten Leser (wie mir) das Verständniss in der Anwendung auf die Rhythmen in der hier gleich folgenden Darstellung leichter aufgehen, als aus dem vorstehenden pretiösen Texte, welchen ich mehr, um eine Probe von der Methode des Autors zu geben, als in der Hoffnung, den Leser damit zu befriedigen, hier, so gut es sich eben thun liess, wörtlich habe mittheilen wollen.

Indem unser Autor, ein Commentator des Schereffije (so wie dieser selbst), Manches in seinen Text nicht aufgenommen oder nur leicht berührt hat, weil er bei dem Leser gewisse Fundamentalkenntnisse schon voraussetzt, so muss ich hier aus meinen Collectaneen das Nöthige, insbesondere die Gattungen der Metren und deren Nomenclatur, erst voransenden.

Die Rhythmen, oder (richtiger) die einfachen Metren der Orientalen, sind das, was wir in der Poesie „Füsse", in der musikalischen Metrik „Tonfüsse" nennen. Solche bestehen aus „bewegten" oder aus „ruhenden Buchstaben" (Lauten). Als bewegt, oder als kurzer Laut anzusehen, ist der Vocal für sich allein, oder auch eine Sylbe, die mit einem Vocal ausgeht, wie te, ne u. dgl. (es sey denn, dass auf dem Vocal der prosodische

Accent angezeigt ist). Als ein ruhender Laut, oder als lang, gilt die Sylbe, die mit einem Consonanten geschlossen ist, wie ten, lon, ton u. dgl.

Die Autoren zählen nur vier „Füsse" auf, aus deren verschiedener Zusammensetzung sogenannte Cyclen gebildet werden, die wir, nach unserer angewöhnten Terminologie, Versarten nennen würden.

Die vier einfachen Füsse aber sind:

1) Der leichte Strick: tēn *(Longa)*.
2) Der schwere Strick: tĕnĕ *(Pyrrhichius)*.
3) Der Pflock: tĕnēn *(Iambus)*.
4) Das Zwäckchen: tĕnĕtēn *(Anapaestus)*. *)

Die gebräuchlichsten Cyclen

sind, unserem Perser zufolge, die hier nachbenannten:

1) der (erste) schwere.

Er besteht aus 16 Schlägen, und zwar: der Pflock zweimal, das Zwäckchen, der leichte Strick und noch ein Zwäckchen. (Also: tĕnēn | tĕnēn | tĕnĕtēn | tēn | tĕnĕtēn. — Zusammen 16 Schläge, nämlich jede bewegte Sylbe für einen, die ruhende oder lange für zwei gezählt.)

Seine gewöhnliche Formel ist folgende: mĕfā īlōn făĭlōn mōftăĭlōn.

Dieser Cyclus wird auch verdoppelt, und zählt alsdann 32 Schläge.

2) Der zweite schwere.

Er besteht aus 8 Schlägen, nämlich aus 2 Pflöcken und dem leichten Strick (◡–◡––). Seine Formel: mĕfā īlātōn.

3) Der leicht schwere.

Hat nur 4 Schläge. Formel: făĭlōn.

4) Der Reml.

Hat 12 Schläge: –|◡◡–|–|◡◡–. Formel: mōftăĭlātōn făĭlōn; oder mōftăĭlōn mōftăĭlōn.

Er wird auch abgetheilt wie: tēn, tēn, tĕnĕtēn, tĕnĕtēn; — oder auch mit der Formel: făălātōn, făălātōn.

---

*) Schon früh liebten die arabischen Theoretiker ihre Kunstausdrücke von dem Pferde, dem beständigen und werthesten Gefährten, dem Schatze des Arabers, herzunehmen. Ein Beispiel fanden wir schon in der Benennung eines Bundes auf der Laute. So ist nun auch hier der Strick genannt, mit welchem das Pferd an den Pflock angehängt wird, und das Zwäckchen (englisch *the peg*), ein gabelförmig zugeschnittenes Stück Holz, womit der Strick am Pflock festgehalten wird. Diese Benennungen haben dann auch die berühmten persischen Lehrer beibehalten.

5) Der leichte Reml.

Er hat 6 Schläge nach der Formel: mōftăĭlōn *(Choriambus)*. Er ist die Hälfte des vorigen Cyclus. Aber die Praktiker „haben es auf sich genommen," diesen den leichten Reml und jenen doppelten blos Reml zu nennen. *)

6) Das Hefedsch.

Es hat 3 Schläge, nämlich tĕnēn oder fāāl.

7) Der schwere Reml.

Er hat 24 Schläge vom schnellen Hefedsch, eingetheilt in vier Zwäckchen und einen leichten Strick am Ende; nämlich:

tĕnĕtēn, tĕnĕtēn, tĕnĕtēn, tĕnĕtēn, tēn;

oder:

in der Formel: făĭlātōn, făĭlātōn, făĭlātōn, făĭlātōn;

oder:

mit 2 Anapästen, 6 langen Sylben und 1 Anapäst; nämlich: tĕnĕtēn tĕnĕtēn tēn tēn tēn tēn tēn tēn tĕnĕtēn (so zeigt ihn der Schereffije; eigentlich sey aber dieser Cyclus jener der alten Perser gewesen).

Noch bemerkt unser Autor, dass die Künstler daraus oft 17 oder 21 Schläge machen.

8) Der Fachti (die Waldtaube).

Er zählt 20 Schläge. Seine Formel ist: mōftăĭlōn făĭlōn mōftăĭlōn făĭlōn. „Er ist den Persern eigen, es wird aber wenig darin componirt."

9) Der überschiessende Fachti.

Dieser hat 28 Schläge. Formel: mōftăĭlōn făĭlōn făĭlōn. (Zwei Mal.)

„Es gibt ausser den hier beschriebenen wohl noch mehr Cyclen mit 8, 12, 16 und 18 Schlägen, doch haben sie keinen besonderen Namen **), sind auch wenig gebräuchlich: obige neun werden als die vorzüglichsten geachtet."

Der Leser erkennt hier die Analogie, ja Identität, der Sylbenmaasse der Poesie mit jenen der musikalischen Rhythmen (Metren), und der hier sogenannten Cyclen mit den Versarten der Poesie: wirklich sind diese in der Poetik der Araber mit eben den-

*) Eine andere Art des leichten Reml besteht aus zwei langen Sylben und einem Iambus: tēn tēn tĕnēn (7 Schläge). Die Araber nennen ihn den türkischen Reml.

**) Nur einer derselben mit 12 Schlägen (– | – | – | – | ∪ ∪ –) heisst Sarbi afs.

selben Formeln erklärt; und was dort die Zusammensetzung bewegter und ruhender Sylben ist, ist hier eben nur auf Töne angewendet. — „Aber (sagt unser Autor) es ist schwerer den Rhythmus der Töne zu fassen, als jenen der Poesie. Daher kommt es, dass bei den Dichtern je zuweilen abweichende Bewegungen unterlaufen, und gelehrte Männer das Sylbenmaass nicht immer wahrnehmen, während derjenige, der den musikalischen Rhythmus sich angeeignet hat, desto sicherer den poetischen auffasst."

Die Autoren pflegen die rhythmischen Cyclen auch in einer Reihe von Zirkeln bildlich vorzustellen: es wird hinlänglich seyn, wenn ich hier Tab. IV die Abbildung Eines solchen Zirkels (aus dem Schereflije) zur Anschauung bringe. *)

Auch schon bei den früheren Arabern ist die Lehre vom Rhythmus ungefähr in gleicher Weise (nur mehr mit praktischer Tendenz), auch mit derselben Terminologie abgehandelt. Bemerkenswerth ist es, dass bei ihnen die Rhythmen gewöhnlich auf die Trommel angewendet, oder aus der Trommel erklärt erscheinen, wobei die langen Schläge der linken, die kurzen der rechten Hand zugewiesen sind. Einer der Autoren versinnlicht die Folge und das Gewicht der Schläge in der Zeichnung zweier neben einander gestellten Leitern, zwischen deren Sprossen, von unten aufsteigend, die Schläge durch Querstriche angezeigt sind, wobei die eine Leiter der linken, die andere der rechten Hand des Trommlers gilt. Bei einigen Autoren geschieht mehrerer Trommelstücke Erwähnung, und es werden die Meister genannt, die sich durch die Composition solcher Trommelstücke, und die ihnen zugleich beigelegten (pompösen) Titel (der neue Schlag, der Schlag des Mondes, der Schlag der Eroberung, der königliche Cyclus u. dgl.) berühmt gemacht haben. **)

Der kunstverständige Leser wird endlich, wie ich kaum zweifeln kann, in nachstehendem Urtheil über das Zeitmaass und den Rhythmus der Araber und Perser mit mir übereinstimmen.

---

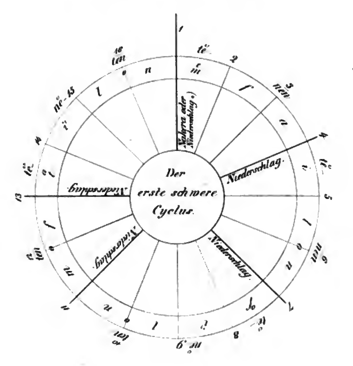
*) Al-Makkari, der Geschichtschreiber der mohammedanischen Dynastien in Spanien (aus der in der Geschichte unserer Tage zu neuer Berühmtheit gelangten Stadt Tlemesan gebürtig), erwähnt gelegentlich eines berühmten Arztes, Abul Kasim Abbas, mit dem Beinamen Ibn Firnas (der Sohn des Löwen), der „dort zu Land" (in Andalusien) zuerst den berühmten Tractat von Chelil über die Prosodie eingeführt haben soll. Eben derselbe habe ein Instrument erfunden, genannt al minkalah, mittelst dessen das Zeitmaass in der Musik bestimmt angegeben wurde, ohne hierzu besondere Zeichen oder Figuren zu benöthigen. (*The history of the Mohammedan Dynasties in Spain, by Ahmed Ibn Mohammed Al Makkari, translated etc. by Pascual de Gayangos etc. In two volumes, London* 1840. Daselbst S. 148.) Nach der kritischen Note des engl. Uebersetzers hätte der genannte Arzt gegen Ende des IX. Jahrh. n. Z. R. geblüht. Von seinem Metronom haben wir aber sonst nirgends wieder eine Spur gefunden. — Das eben angeführte Werk, welches eben sowohl Spanien unter den mohammedanischen Dynastien betitelt werden dürfte, enthält gelegentlich auch über die Musik unter den spanischen Arabern manche interessante Notiz, und wir werden noch öfter auf dasselbe hinweisen. Der Verfasser starb zu Cairo im J. 1637 n. Z. R., citirt aber fleissig die älteren, vorzüglich arabisch-spanischen Schriftsteller.

**) Man sieht, es geschieht nichts Neues unter der Sonne.

Der erste schwere Cyclus:

tĕnēn | tĕnēn | tĕnĕtēn | tēn | tĕnĕtēn.

Formel. mĕfā | ĭlōn | fāilōn | mōf tāilōn.



*) Wörtlich der „Aufschlag", da der Cyclus mit dem Aufschlag begann, wie bei uns mit dem Niederschlag.

Ihre Zeitmessung ist viel zu unbestimmt, und schon dem Begriffe nach zwischen Bewegung (*tempo*, Grad der Geschwindigkeit) nnd Messung einer gegebenen Zeit allzu schwankend, als dass wir darin nnsere Mensnr zu erkennen vermöchten. Und wenn bei uns unter Metrnm eine geregelte Folge rhythmischer Glieder, mit einer gewissen Aehnlichkeit in deren Wiederkehr und Betonung (mnsikalischem Accent) — nnter Rhythmns aber das Verhältniss, welches in einem längeren Satze die einzelnen Theile desselben gegen einander behaupten, verstanden wird, so können wir den Orientalen die Kenntniss des musikalischen Metrums, nnd des musikalischen Rhythmus, in dem Begriffe unserer Musik, eben so wenig zugestehen. Dass sie ihre verschiedenen Metren, oder von ihnen sogenannten Rhythmen, wie wir, mit Schlägen (der Hand, des Fusses, des Tactstabes oder der Trommel) anzeigen nnd zählen, kann diese Ansicht nicht ändern: bei ihnen müssen die Schläge je nach dem Tonfuss wechseln; unser Tact geht in der, ihm vorgeschriebenen gleichen Bewegung fort, und die Töne oder Sylben müssen, mit dem ihnen zukommenden Gewicht, an ihrem Orte in den Niederschlag, die leichteren in den Aufschag fallen; — dort muss der Tactschläger dem conventionellen Metrum nachgehen; unser Tact ist nnerbittlich, nnd die Metren der mnsikalischen Composition müssen ihm folgen. *)

Wir wollen darum nicht minder zugeben, dass eine Musik, gebaut auf das Metrum der Poesie einer im Pnnct der Prosodie so empfindlichen Sprache, als es jene der alten Griechen, und jetzt noch die der Araber und Perser seyn soll, auch ohne eigentliche Mensur recht wohl bestehen, oft auch etwas, dem musikalischen Rhythmus Aehnliches, ja für das geübte empfindliche Ohr des Sprachkenners sogar Reizenderes hervorgebracht haben kann **). In den neueren europäischen Sprachen aufgewachsen, ist uns jener feinere Sinn für den Reiz der Prosodie und des prosodischen Metrums vorlängst verloren, und es ist in nnserer Mnsik der Tact und der musikalische Rhythmns so vorherrschend geworden, dass wir, diesem zn Lieb', einen oft wirklich bemerkbaren Mangel an Uebereinstimmung desselben mit dem Rhythmns des Dichters leicht verzeihen, ja kanm gewahren, oft sogar preisen. Ob wir bei

*) De la Borde zufolge hätten die Perser wirkliche Mensuralzeichen (Buchstaben) und zwar für Geltungen von ◡ bis ⁞ gehabt. Diess ist ein Irrthum. Die Buchstaben, wie wir gesehen, dienten dem Lehrer zur Erklärung des Begriffes einer längeren oder kürzeren Zeit; Mensuralzeichen waren sie nicht; wie denn bei ihnen auch ehnehin eine eigentliche Tonschrift, in welcher sie von solchen hätten Gebrauch machen können, immer gemangelt hat. Eben dieser Autor liefert auch Trommelstücke mit wirklichen Trommelzeichen für die linke und die rechte Hand. Er war überhaupt ein für die Orientalen freigebiger Commentator. — Villoteau hat das Capitel vom Zeitmaass und vom Rhythmus ganz unberührt gelassen.

**) *Cantantium autem vox debet habere intervalla, non sonorum tantum, sed et temporum, ita ut singuli pedes et singula membra exacte distingui possent; aliter enim olim si fieret, non canere sed loqui dicebantur.... At vero antiquos si revoces accentus, convenientes verae et antiquae syllabarum quantitati, tantam numerorum senties suavitatem, ut vel sola carminum lectio cuicunque hodierno cantui invidiam possit facere. I. Vossius de Poemat. Cantu et Virib. Rhythmi p. 30.* Man würde also den alten Griechen, in dem Sinne ihrer Verehrer, kaum eine Ehre erweisen, wenn man ihnen den Gebrauch unserer Mensur und unseres Rhythmus in ihrer Musik zuschreiben wollte.

dem Tausche gewonnen oder eingebüsst haben? Ich, für meinen Theil, bin nicht der Meinung, dass wir, in Beziehung auf musikalischen Vortrag, grosse Ursache hätten, den Verlust des Rhythmus der Alten zu bedauern, dessen Wiederherstellung übrigens auch in der Poesie unserer Sprache (für das deutsche Ohr verständlich) ein Klopstock, ein Voss u. A. mit Glück versucht, und dessen Möglichkeit dargethan haben. Wir würden aber schon den Declamator tadeln, der sclavisch an den Rhythmus des Dichters sich bände: uns ist der Rhythmus des Declamators ein anderer, und diesen in freier Lebendigkeit in den Gesang zu übertragen, ohne denjenigen, den hinwieder die Musik für sich fordert, zu beeinträchtigen, ist eben die grosse Aufgabe für den Tonsetzer. *Călcās d'ŭn traĭt mōrtĕl pĕrcē*, so scandirte Bailli de Roulet seinen Vers; anders nahm ihn Meister Gluck: *Călcās d'ŭn traĭt mōrtĕl pĕrcē*. Wer möchte in der Musik lieber die vier Iamben des Dichters, in gleicher Bewegung einherschreitend, ausgedrückt hören? — Und doch ist hier auch das poetische Metrum durch den melodischen Rhythmus selbst (durch den Accent in den sogenannten guten und schlechten Tacttheilen) vollkommen gerettet; und diess ist der grosse Vorzug unserer Mensur.

Zum Schluss dieses Abschnittes will ich dem Leser hier noch einen rhythmischen Gesang von Abdolkadir (Tab. V) beilegen. Bei *a)* gebe ich ihn, wie ihn der Autor geschrieben: über den Worten sind die Töne mit den Zahlen angezeigt, darunter die Zahl der Schläge mit Puncten nach der Angabe des Autors.

In Noten, die Tonart Husseini auf die ihr noch am nächsten kommende Tonart *f minore* angewendet, und, so gut es sich eben thun liess, in Tacte nach europäischer Weise eingetheilt, wäre es etwa so auszuführen wie bei *b)* (obgleich ich gestehen muss, dass ich in diesem Exempel kaum noch die Prosodie, vielweniger etwas von den, in dem Texte des Autors beschriebenen Rhythmen zu erkennen vermag) *).

---

*) Wir haben hier zugleich die erste und vielleicht einzige Probe einer Original-Melodie der alten Schule, da alle von uns durchgelesenen Tractate uns nur Scalen oder Tonformeln gezeigt haben.

Probe eines rhythmischen Gesanges nach Abdolkadir.

(Tonart Hafscini.)

a) Kād lĕsăāt hājĕt ēlhăwā hĕbĕdī fĕlā thăbīb lĕhā

18 ĕ | 15 b | 12 g† | 10 f‡ | 15 b | 12 g† |
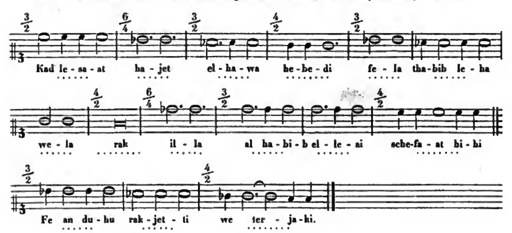
wĕlā rāk īllā āl hăbī - b ēllĕsi schĕfăāt bĭhĭ

| 10 f‡ | 8 f | 22 d‡ | | | 18 ĕ

Fĕ ān dŭhū rākjĕttī wĕ tĕrjăkĭ.

15 b | 12 g‡ | 10 f‡ 8 f

b) In Noten und Tact, nach europäischer Weise, im Ton *f minore*, etwa so:



V. Abschnitt.

Von den Instrumenten.

Der sehr niedrige Standpunct, auf dem die Musik unter den Arabern, vor ihrem Gemeinleben mit anderen Völkern, in ihrer Heimath sich noch befand, würde schon an sich der Vermuthung künstlicher Tonwerkzeuge bei denselben keinen Raum gestatten. Hatten vielleicht die Vorfahren jener Stämme, welche einst eine glorreiche Periode als Herren des grössten Theils von Egypten durchlebt hatten, bei ihrer Vertreibung von dort etwas von egyptischer Musik und deren Werkzeugen in ihre ursprüngliche Heimath zurückgebracht, so musste diess im Verlauf von zwei Jahrtausenden, bei der nomadischen Lebensweise der Nachkommen, längst verschollen seyn. Der Gesang war unter den Arabern gewiss niemals verstummt; aber es war ein kunstloser Naturgesang, Begleiter einer eben so kunstlosen Poesie, der sehr leicht der Unterstützung oder Verschönerung durch ein begleitendes Instrument entbehren konnte. Saitenspiel war ihnen in keiner Gestalt bekannt; sie kannten nur die Hirtenpfeife, vielleicht das Haberrohr und die Panspfeife, dann etwa die rohen Schall-Instrumente, an deren Rhythmen der Sohn der Natur sich ergötzt.

Die Bekanntschaft mit den Persern lehrte sie zuerst einen gebildeteren Gesang und bessere Tonwerkzeuge kennen. Wir haben schon in der historischen Einleitung (S. 9) eines Nadhr Ben el-Hares Ben Kelde gedacht, der, noch vor der Epoche des Islam, von Hira als Abgesandter an den Hof des Perserkönigs Chosrew Perwis gesendet, dort persischen Gesang und das Spiel der Laute lernte, und nachmals die Kunst zu den Einwohnern von Mekka brachte. Wichtiger musste allerdings der Einfluss der Perser auf das musikalische Talent der Araber werden, als diese später mit und unter den Persern lebten; und es ist hiervon in der mehrgedachten historischen Einleitung, mit Berufung auf die vollgiltigsten Zeugnisse, bereits Nachricht gegeben worden.

Von musikalischen Instrumenten war es die Laute, welche die Araber unmittelbar den Persern verdankten: Saib Chatir, ein Victualienhändler in der Stadt Medina, selbst der

Sohn eines Persers, soll der Erste gewesen seyn, der daselbst die Laute spielte und dazu sang*); seine Zeit fällt beiläufig um das Jahr 63 arab. Z. R. oder 682 nach Chr. Geb. — Und von Ebn Soreidsch aus Mekka, einem Zeitgenossen des Abdallah Ben Dschaafr, ist angezeigt, er habe von persischen Arbeitsleuten, die (im J. 64, d. i. 683) zur Herstellung der Kaaba berufen waren, den Gesang gelernt, und sich der Laute nach persischer Art bedient**).

Die Erfindung der Laute wird von den arabischen Schriftstellern über die Musik gewöhnlich dem Weisen Pythagoras zugeschrieben; eine Meinung, die eben sowohl von ihrer Eitelkeit als von ihrer Unwissenheit in historischen Dingen zeugt. Persische Schriftsteller halten ihr Land für die einstige Wiege des Instruments; oder sie überliefern lächerliche Fabeln: z. B. die Laute sey von Lamech, dem Enkel Adam's erfunden worden; eine Tochter Lamech's, Namens Bun, habe zuerst die Trommel geschlagen; das Tanbur (eine Abart der Laute) sey eine Erfindung der Familie Loth's gewesen; die Flöten verschiedener Art kämen von den Israeliten, vorzüglich von David (doch mit Ausnahme der „weissen Flöte", welche den Kurden eigen sey) u. dgl. Das Wahrscheinlichste ist, dass die Perser die Laute während ihrer Herrschaft in Egypten kennen gelernt hatten***). Zwar müsste, nach der von mir an einem anderen Orte†) ausgeführten Hypothese, das Saitenspiel in Egypten selbst, in der damaligen Periode, schon lang ausser Gebrauch gewesen seyn; doch konnten die musikliebenden Perser, nach den auf den alten Monumenten in Abbildung noch sichtbaren Lauten, diese Instrumente nachgebildet haben: es spricht für diese Vermuthung der Umstand, dass bei keinem der alten Völker ein ähnliches Instrument als üblich angezeigt ist††); selbst die Griechen, die unter allen Völkern ihrer Zeit die Musik vor-

*) Kosegarten S. 10.

**) Ebendas. S. 12.

***) Mit geringen Unterbrechungen währte die persische Herrschaft in Egypten von Kambyses bis auf den macedonischen Eroberer, 525 bis 323 vor Chr. Geb.

†) Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. Leipzig 1838.

††) Dass das Nebel (*Nablium, Naublium*) der Hebräer eine Laute, oder ein lautenähnliches Instrument gewesen, muss, bei der schwachen Autorität und den widersprechenden Angaben der Schriftsteller über hebräische Musik, als sehr zweifelhaft erkannt werden. (Siehe Forkel's G. d. M. I. 132.) Allerdings konnten die Israeliten, während eines mehr als vierhundertjährigen Aufenthaltes unter den Egyptern, in der blühendsten Zeit der dortigen Musik, die Laute, so wie mehr andere Instrumente kennen gelernt haben: Moses war am Hofe Pharao's erzogen worden; glaublich stammt auch alle Musik der Israeliten seit Moses von den Egyptern her, und die Instrumente erhielten sich durch ihre Verbindung mit dem Cultus. Dennoch scheint es, dass (neben den hörner- und trompetenartigen Instrumenten) im Cultus vielmehr nur harfenartige Instrumente, und jene von der Gattung des Psalteriums (Cymbalum) im Gebrauch waren. (Auf den egyptischen Monumenten selbst sieht man die lauten- oder guitarrenartigen Instrumente nur in den Händen meist halb nackter Personen, wie es scheint, einer gering geachteten Kaste.) — Ferdinand Wolf, in dem höchst schätzbaren Werke: „Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche", citirt S. 246 eine Stelle aus einer Münchener Handschrift, wo es heisst: *Nauplum* (l. *Nablum*) *rott, chordas habens ex utraque parte ligni cavati.* In dieser Beschreibung wäre vielmehr die irische Spitzharfe (pyramidalische Doppelharfe) zu erkennen; die mittelalterliche Rota oder Crotta (Crwth) kann darunter nicht gemeint seyn, deren Saiten nur auf Einer Seite des Schallkörpers liegen. — Dem Blanchinus zufolge (*de trib. gen. instrum.*) ist das Nebel der Hebräer ein harfenartiges Instrument, ein viereckiger Rahmen mit 12 Saiten, nach der Beschreibung des Josephus Flavius. — Nach Anderen wäre es wohl gar eine Sackpfeife gewesen! (*Praet. Syntagma mus. p.* 110.) — So steht es mit unserer Kenntniss von der Musik und den Instrumenten der Hebräer!

züglich pflegten, haben die Instrumente, auf welchen die Töne durch willkührliche Verkürzung der Saiten auf einem Griffbrete vervielfältiget werden, nicht gekannt, oder unter sich nicht eingeführt; nirgends geschieht bei ihren Schriftstellern von solchen Instrumenten eine Erwähnung; nirgends ist, so viel man weiss, unter ihren auf uns gelangten Werken plastischer oder zeichnender Kunst von solchen eine Spur gefunden worden; und erst seit (in einer sehr neuen Periode) diese Instrumente sogar schon bei den Egyptern, auf den ältesten Monumenten, abgebildet gefunden worden, haben Griechenfreunde solche auch in das Repertorium des griechischen Instrumenten-Vorrathes aufnehmen zu müssen erachtet *). Die römisch-griechischen Tonkünstler hatten es noch im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung vorgezogen, die Zahl der Saiten selbst zu vermehren, und bauten (harfenähnliche) Instrumente, wie das Symicon mit 35, oder das Epigonium mit 40 Saiten **). Hinwieder

---

*) Noch P. Martini, der den Griechen sogar die hebräischen Instrumente zuwendet, weiss nichts von der Gattung der Laute, die, in Bau und Behandlung, so gänzlich von der Lyra verschieden ist, dass man sie doch wahrlich unter den von ihm aufgezählten Namen und Arten der Lyren nicht vermuthen kann; zumal da der Autor zugleich ausdrücklich erinnert: es seyen diess nur eben verschiedene Benennungen für ein und dasselbe Instrument, nach Verschiedenheit der Landschaften und deren Sprachen, Zahl der Saiten, der Form und des Materials, woraus es erzeugt. (*Storia della mus. II. p.* 265.) Und noch der gelehrte Burney war sehr überrascht von dem Anblick einer Laute auf dem egyptischen Obelisk in Rom, von der die Griechen ihm nichts gesagt hatten!

**) Herr von Drieberg in seiner neuesten Schrift (Antikritik) „Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt" (Berlin 1841) widerspricht der, von mir zuerst in der Schrift: „Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik" (Leipzig 1838) geäusserten Meinung, dass bei den Griechen die Laute nicht im Gebrauch gewesen sey. Er führt zu deren Widerlegung an: 1) eine Stelle aus des M. Fabius Quintilianus *Institut. orat.* (I. 12. p. 670), wo der Autor gelegentlich von der Mannigfaltigkeit der Töne spricht: man nehme (sagt Qu.) insgemein nur vier Winde an, obgleich es zwischen diesen vier Winden noch sehr viel andere gebe: „Ebenso machen es die Musiker, indem sie auf der Kythara nur die fünf Klänge ihrer fünf Saiten zum Grund legen, dann aber die Zwischenräume jener Saiten mit der grössten Mannigfaltigkeit ausfüllen, indem sie zwischen die fünf angenommenen Klänge wieder andere setzen, so dass also jene fünf Grundklänge sehr viele Uebergangsstufen haben." Nun muss ich gestehen, dass mir diese Stelle nicht nothwendig auf ein Griffbret-Instrument zu deuten scheint; sie könnte eben so wohl auf alle vielsaitigen Instrumente bezogen werden. Zwar habe ich (ohne Zweifel in Folge eines unterlaufenen Schreib- oder Druckfehlers im Citat) die Stelle im Original nicht auffinden können, glaube aber dieselbe dahin unbedenklich auslegen zu dürfen: dass Quintilian, der Rhetor, die kleinen Tontheilungen der Theoretiker, oder die Schattirungen der Töne in dem Vortrage des Sängers, der zu jenen fünf Hauptklängen, ohne Hinderniss, jedes Klanggeschlecht ausüben konnte, oder — da er von den Musikern nur gleichnissweise spricht — die, keiner Zählung noch Messung fähigen, aber darum nicht minder wirklichen Modulationen in dem Vortrage des Redners, von dessen mittlerer zur höchsten oder zur tiefsten Stimme (welche ein neuerer Lehrer der Declamation nicht unpassend in einem System von fünf Linien darzustellen versucht) im Sinne hatte. — 2) Mehr Gewicht scheint Hr. v. Drieberg auf die von ihm in dem „Wörterbuch der griechischen Musik" mitgetheilte Abbildung der griechischen Lautenspielerin zu legen. Diese Lautenspielerin ist ein Ausschnitt aus einer Scene mit mehreren Figuren in des Bartholini kleinem Werkchen *de tibiis veterum*, zweite Auflage, Amsterdam 1697, im 16-Format. In einem grösseren Format kann man das Bild in der früheren Quartausgabe sehen; oder, in hohem Folio-Format, in *Graevii Thesaur. antiquit. roman.* daselbst in des *Octavii Ferrarii de re vestiaria*, von welchem letzteren Bartholinus es entlehnt. Aber auch da wird sich jeder unbefangene Beschauer auf den ersten Blick überzeugen, dass er keineswegs eine Antike vor sich hat (auf welche Oct. Ferrarius selbst nicht hinweiset), sondern eine Pinselei aus Roms allerbarbarischester Zeit (wenn nicht vollends aus dem Mittelalter, worauf die Jacken und Kutten, die Kappen und Halskrausen der Figuren fast zu deuten scheinen). Gewiss wird Hr. v. Drieberg bei Betrachtung des Originals sich überzeugen, dass dieses einzige, für den Gebrauch der Laute bei den Griechen zeugen sollende Monument für ein solches nicht gelten kann. — 3) Das pythagorische Monochord endlich, welches Hr. v. Drieberg mir entgegen hält — es sey mit Einer Saite (wie es in dem Wörterbuch d. gr. Mus. S. 122 u. f. beschrieben)

sind diese (harfenähnlichen) Instrumente so wenig, als jene von dem Geschlecht der Lyra, bei den Persern jemals aufgekommen, und mit den griechischen Sängerinnen und Cytharöden, die in der ersten Zeit der Omajidischen Chalifen noch nach Arabien gekommen waren, verliert sich bald auch jede Spur der einst classischen Cithara.

Die **Laute** aber finden wir bei dem ältesten, auf uns gelangten, arabischen Autor über die Musik — bei **Farabi** *) — als das edelste und geschätzteste Instrument vollständig beschrieben. Sie war früher viersaitig, doch schon zu seiner Zeit war eine fünfte (höhere) Saite beigefügt worden, um eine zweite Octave zu ergänzen. Er selbst lehrt dieses Instrument nach dem griechischen System theilen und einrichten; jedoch spricht er von anderen und mehreren Bünden, die zu seiner Zeit üblich und zur Hervorbringung der kleineren Intervalle eingeführt waren. Auch beschreibt er zwei andere gleichfalls beliebte Instrumente, die zur Gattung der Lauten gehören: das **Tanbur von Bagdad** und das **Tanbur von Korassan** **); von der Laute unterscheiden sie sich durch einen kleineren Schallkörper und einen verhältnissmässig viel längeren Hals (darin dem italienischen Colascione ähnlich). Sie sind nur mit zwei, sel-

---

oder mit zwei Saiten (wie derselbe es in der Antikritik, S. 46 erklärt) bezogen — war kein in der Musik gebräuchliches noch brauchbares Instrument, wie diess die eigenen Worte des **Ptolemäus** bestätigen, der dessen Mängel für musikalischen Gebrauch sehr richtig anzeigt. Diesen Mängeln würde die Beifügung noch einiger, in verschiedenen Intervallen gestimmter Saiten auf dem Griffbrete vollständig abgeholfen haben, und es wäre eine Laute entstanden, die eben sowohl als Canon, wie als **musikalisches Instrument** hätte dienen können. Die angeführte Stelle des **Ptolemäus** scheint also vielmehr zu beweisen, dass unter den Griechen seiner Zeit **die Laute wirklich nicht im Gebrauch** war. — Die Frage über den Gebrauch oder Nichtgebrauch der Griffbret-Instrumente bei den alten Griechen wäre daher noch nicht beseitiget, und der angeregte Zweifel bis auf Weiteres noch erlaubt. Ich will mich indessen gegen Hrn. v. Drieberg — dessen oben bezeichnetem neuestem Werke ich sonst, wie ich mit Vergnügen bekenne, Berichtigung meiner Ansichten von altgriechischer (und unserer) Musik, über mehr als einen Punct verdanke — über die eben abgehandelte Differenz noch näher erklären: Ich bin ganz geneigt zu glauben, dass den Griechen die Laute **nicht unbekannt** war; aber meine Meinung ist die, dass sie dieselbe aus Gründen (die uns allerdings nur zu muthmaassen gestattet ist) bei sich einzuführen verschmähten. Die Laute war auch dort, wo sie galt, nur ein der Geselligkeit (oder dem Selbststudium der Musik, als eine Art von Canon) gewidmetes Instrument; für solchen Zweck war ihr schwacher Ton (nach der Beschreibung der arabischen und persischen Autoren mit gedrehten Seidenfäden, und später mit nur Einer tieferen Darmsaite) allenfalls genügend; zu Productionen im Freien, oder in weiten Räumen, waren Instrumente mit freiliegenden, durch Uebergreifen mit dem Finger nicht geschwächten Metallsaiten — wenn sie nur sonst zweckmässig gebaut und eingerichtet, keine blossen Parade-Instrumente waren, wie jene, die die Bildhauer ihren Gottheiten in die Hände gaben — ohne Zweifel besser geeignet. Setzen doch auch die orientalischen Schriftsteller die Laute (bei ihnen das **beliebteste** Instrument) in den **letzten Rang**, und ziehen ihr alle anderen, mit ganz frei klingenden Saiten (absoluten Tönen) vor; um so mehr mochte den hochgebildeten Griechen dieses Instrument als unedel und verächtlich vorkommen. So waren, um ein ähnliches Beispiel anzuführen, in unserem Mittelalter, unter den Minnesängern, Troubadouren, unter den Spielleuten, Menetriers u. dgl. mancherlei Instrumente gebräuchlich, die unter den sich damals ausschliessend so nennenden (schulmässig erzogenen) **Musikern** noch Jahrhunderte hindurch verachtet und ausgeschlossen waren. War endlich die **Laute**, wie es glaublich, **unter den Persern heimisch**, so genügten bei den Griechen Nationalhass und Vorurtheil, dieselbe zu verwerfen. Ist unter den Griechen die Laute jemals noch in Gebrauch gekommen, so kann diess nur **in der Periode des tiefsten Verfalls griechischer Musik** erfolgt seyn, und es war dann dieses Instrument, welches von den Asiaten seinen Weg dahin gefunden haben mochte, nicht mehr in den Händen griechischer **Künstler**, sondern handwerksmässiger Musikanten, die je zuweilen noch zu häuslicher Unterhaltung gedungen wurden. Eine solche späte Bänkelsängerin könnte allenfalls jene (griechische) Lautenspielerin des Octav. Ferrarius gewesen seyn; die **Antiken** haben dergleichen nicht gekannt.

*) Kosegarten S. 76 bis 93.

) Bei Kosegarten unter dem Namen **Panduen lateinisch gegeben. **Pandura** war bei den Griechen eine besondere Art oder Form der **Cithara**.

tener mit drei, gleichgestimmten Saiten bezogen, die (wie an unseren Violinen) über einen Sattel hinlaufen *), den die Laute nicht hat. Der Unterschied aber zwischen den genannten beiden Tanburen bezieht sich nur auf kleine Verschiedenheiten in der Form und Grösse des Instruments. Aus der Beschreibung und Abbildung des Griffbretes bei Kosegarten entnimmt man, dass es in viele Bünde getheilt war, und man erkennt in der gegebenen Abbildung schon die Theilung des ganzen Ton-Intervalles in drei Töne, und der ganzen Octave in 17 Intervalle. Ein eigener Abschnitt bei Farabi ist zunächst den Blasinstrumenten gewidmet, davon es mehrere Arten geben soll: in deren Beschreibung kann man indess nur die Schalmeyen erkennen, aus welchen der Ton durch ein gerade aufgesetztes oder krumm gebogenes metallenes Rohr oder Mundstück hervorgebracht wird **).

Die Laute finden wir, besonders in Absicht auf Form, Bau und Besaitung, noch deutlicher in der (mit Farabi fast noch gleichzeitigen) Encyclopädie der „Brüder der Reinheit", mit sorgfältiger Angabe der Verhältnisse jedes Bestandtheiles, auf das allergenaueste beschrieben ***). Der Autor dieses Artikels kennt sie nur noch viersaitig (oder vierchörig) vom Bem bis zum Zir (m. s. die Abbildung oben zur S. 21). Die Saiten bestanden noch aus zusammengedrehten Seidenfäden: das Bem aus 64, dann (nach dem Verhältniss aufsteigender Quarten) das Mofseles aus 48, das Mofsenna aus 36, das Zir aus 27 Fäden. (Noch die Autoren des XV. Jahrh. beschrieben sie als mit Seidenfäden bezogen, und nur das Bem als Darmsaite.)

Ein Capitel, den Instrumenten eigends gewidmet, fanden wir zunächst erst wieder bei den persischen Autoren des vierzehnten Jahrhunderts, wo der Vorrath derselben schon ziemlich reich erscheint. Systematischer als die Commentatoren der altgriechischen Musik, die alle Saiteninstrumente und alle Blasinstrumente zusammenwerfen, theilen sie die Tonwerkzeuge in Klassen, Gattungen und Arten; nämlich: Saiteninstrumente, Blasinstrumente und Schlaginstrumente. — Die Saiteninstrumente zerfallen 1) in solche, welche durchaus „absolute" Töne (für jeden Ton eine eigene Saite) haben, wie: das Tschenk, das Nufhet und das Kanun, worunter nach Form und Grösse verschiedene Arten derjenigen Instrumente zu verstehen sind, auf welchen über einen Kasten mit flachem Resonanzboden eine

*) De la Borde führt dieses Instrument unter jenen der heutigen Araber, ebenfalls unter dem Namen Tambura auf, und gibt davon eine Abbildung (I. 380).

**) Unsere Instrumente dieser Gattung, die Oboe, die Clarinette, dann der Fagott, werden mit einem zugeschnittenen Stück Rohr, oder einem Blättchen von Rohr, geblasen. — Farabi spricht an einem anderen Orte (nicht in dem Artikel von den Instrumenten) noch von einem Instrumente, Namens Schahrud, welches nicht lang vorher erfunden worden, und einen Umfang von drei Octaven haben solle. Unter dem Namen Schahrud oder Schehrud finden wir bei späteren Autoren ein, zur Gattung der Flöten (oder eigentlich Pfeifen) gehöriges Instrument, eine Doppelpfeife, nämlich mit einem sehr langen, daher viel tiefer tönenden zweiten Rohr, wie de la Borde eine solche im I. B. p. 382 unter dem Namen Sumara zeigt. Sonst aber heisst Schahrud eine Basssaite.

***) Man s. oben S. 8.

Anzahl von Saiten in einer Reihe gespannt aufliegt, und die man in Europa nachmals Psalterium oder auch Cymbalum (auch Tympanon) genannt hat; es wurde nicht mit Klöppeln (wie unser Hackbret), sondern mit dem Plectrum gespielt, kleinen Stückchen eines Kiels, die der Spieler sich mit einem metallenen Fingerhut an den Fingern (beider Hände) befestiget *). Oder 2) Saiteninstrumente mit einem Griffbrete, welche durch Uebergreifen auf jeder Saite mehrere Töne gewähren; diese zerfallen wieder *a)* in solche, welche durch Ausschnellen mit den Fingern (oder durch Reissen mit dem Plectrum) tönend gemacht werden; und *b)* in solche, auf welchen der Ton durch die Reibung (Streichen) mittelst eines behaarten Bogens hervorgebracht wird; von der ersten Art ist die Laute und das Tanbur, von der zweiten Art das Kemantsche **) und das Rebab (oder Rubeb) ***).

Unter der Klasse von Tonwerkzeugen, welche den Ton durch den Hauch oder durch den Wind hervorbringen, zählen sie auf: 1) die menschliche Kehle; 2) die künstlichen Blasinstrumente, auf welchen der Ton entweder durch das Anblasen mit dem Munde, oder mittelst Bälgen erzeugt wird: zur ersten Art gehören alle Arten von Flöten, Pfeifen und Schalmeyen, wie das Nay (oder Ney) in verschiedenen Grössen und Formen (Surnay, Scheschtay u. v. a.); zur anderen die Sackpfeife und die Orgel. — (Auch unter den Blasinstrumenten unterscheiden sie diejenigen, deren Pfeifen blos „absolute" Töne geben, wie die Panspfeife und — die Orgel, und diejenigen, deren verschiedene Töne durch willkührliche Verkürzung der Pfeife (Uebergreifen) hervorgebracht werden.) †)

Die dritte Klasse endlich bilden alle Gattungen von Schall- oder Schlaginstrumenten. (Gefässe, Trommeln, Tamburin, Tschinellen, Castagnetten u. dgl.)

Den Autoren zufolge gebührt der erste Rang dem edelsten aller Tonwerkzeuge: der Kehle des Menschen; der zweite den Blasinstrumenten, weil sie der Menschenstimme am ähnlichsten, und wie diese, fähig sind, den Ton zu tragen; im dritten Rang stehen die Instrumente, welche durchaus „absolute Töne" hören lassen; im vierten Rang erst die Griffbret-Instrumente. Nach allen diesen folgen die letzten an Werth: die Schallinstrumente.

---

*) Die Besaitung ist den Beschreibungen zufolge zum Theil dreifach (dreichörig), und die Saitenzahl 60 bis 64. Das Nuzhet, angeblich von Saffieddin erfunden, ist ungefähr zweimal so gross als das Kanun. Ein ähnliches Instrument, für dessen Erfinder ebenfalls Saffieddin ausgegeben wird, ist das Mughni. Schade, dass die Beschreibungen bei den alten Autoren nicht deutlich genug sind, um die eigentlichen Unterschiede dieser und mehr anderer Arten Einer Gattung der Instrumente zu erkennen.

**) Nicht Semendsche, wie es bei de la Borde lautet.

***) Die Gattung von Instrumenten, auf welchen die Saiten in einem Gestell oder Rahmen von irgend einer Form gespannt, von beiden Seiten frei stehen, und von beiden Seiten mit den Fingern berührt werden können, wie die Harfe, die Cithara, Lyra und deren verschiedene Arten (die unter jenen mit absoluten Tönen hätten eingereiht werden müssen), sind bei den Orientalen nie in den Gebrauch gekommen, auch heute noch unter ihnen nicht eingeführt. (Nur eine schlechte Abart, türkisch Kussir, arabisch Tambura, zeigt de la Borde I, 381.)

†) Wir vermissen also hier noch die ganze Gattung der Blasinstrumente mit den sogenannten Naturtönen: Hörner und Trompeten jeder Art, die wir jedoch bei dem (späteren) Abdulkadir schon angezeigt finden.

Mit Ausnahme der Laute und Tanhuren haben uns die alten Autoren, die wir unter Händen gehabt, von den hier aufgezählten Instrumenten weder Abbildungen, noch auch befriedigende Beschreibnngen hinterlassen; es ist aber ausser Zweifel, dass sie allesammt eben dieselben sind, welche, nur vielleicht mit hinzugekommenen Arten (oder Abarten), und glaublich nur mit geringen Modificationen — manche auch wohl, wie z. B. die Laute, im Bau, Material, dann Besaitung verbessert — unter den heutigen Arabern, Persern und Türken, noch im Gebrauch gefunden werden. Denjenigen, der sich über deren heutige Gestalt nnd Beschaffenheit näher zu unterrichten wünscht, muss ich auf de la Borde, Villoteau und auf das (oben S. 17 bereits angezeigte) neuere, überhaupt sehr schätzbare Werk von William Lane verweisen. — Nur des Zusammenhanges wegen will ich hier, nach diesen Quellen, die wichtigsten und gebräuchlichsten dieser Instrumente in Kürze beschreiben.

Die Laute fanden Villoteau nnd Lane so vollkommen in Form und Bau, wie dieses (bei uns leider ganz vernachlässigte) Instrument in Europa wohl noch in der Erinnerung ist, und in Museen (oder Rumpelkammern), oft als ein Werk äusseren Luxus, nicht eben als eine Seltenheit angetroffen wird. Merkwürdig ist die Stimmung dieses Instruments, wie die genannten Reisenden sie dort fanden; nach Villoteau: (1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.); (oder, um sie unserer Normal-Tonart anzunähern, etwa so: (1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.)); eine Stimmung, die jeglichem Systeme fremd, offenbar von einem neueren Praktiker, zu seiner Erleichterung für den gewöhnlichen Bedarf, erdacht worden seyn musste *).

Ein unter den Orientalen für edel geachtetes Bogen-Instrument ist das (noch jetzt so genannte) Kemantsche: der Schallkörper ist eine, an mehreren Puncten durchlöcherte Schale einer Kokosnuss, davon der vierte Theil flach abgeschnitten, und statt dessen ein Stück Fischhaut (zuweilen doch auch ein Deckel von dünnem Holz) darüber gespannt ist. Am unteren Ende ist ein langer Stiel von Eisen oder hartem Holz zum Aufstellen auf den Boden. Der Hals, von cylindrischer Form, gewöhnlich mit Schildkröte, Perlmutter und glänzendem Metall eingelegt, hat am oberen Ende die zwei Wirbel zur Befestigung und Spannung der zwei Saiten. Es wird mit einem langen, behaarten Bogen gestrichen, an welchem das Rosshaar locker befestiget, von dem Spieler in der rechten Hand erst straff angezogen wird. Der Spieler, mit verschränkten Beinen am Boden sitzend, hält es aufgestellt vor sich hin. Eine Abart davon ist das (auch schon oben genannte) Rebab, dessen Schallkörper, statt der Kokosnuss, aus

*) Villoteau XIII. B. S. 238 u. ff. Die Laute ist 7chörig, mit Darmsaiten bezogen, übrigens ohne Bünde. (S. oben S. 54 die Anm.)

einer, am oberen Ende etwas verjüngt zulaufenden viereckigen hölzernen Schachtel besteht, und meistens nur mit einer Saite bezogen ist*).

Ihr Nay wäre, der Beschreibung nach, eine Schnabelpfeife aus einem Schilfrohr mit acht Löchern für die Finger; der Spieler wird dieses Instrument etwas seitwärts haltend abgebildet.

Das Kanun, dem Kasten eines Clavichords ähnlich, wird mit den Fingern beider Hände (mit dem Plectrum) gespielt; der Spieler, nach orientalischer Weise am Boden sitzend, hat es vor sich auf den Knieen liegen.

Und dieses sind die Hauptgattungen der Instrumente; alle übrigen sind eben nur wenig verschiedene Arten derselben, und man muss sich durch die Menge ihrer Namen nicht irre machen lassen, um darin etwa eben so viel neuere Erfindungen zu vermuthen.

Für manchen meiner Leser dürfte es erwünscht seyn, die ungemein zahlreichen Namen von Instrumenten zu überblicken, welche theils bei älteren und neueren Autoren, theils in Reiseberichten angezeigt sind, theils in arabischen, persischen und türkischen Wörterbüchern zerstreut vorkommen. Eine genaue Bezeichnung oder Beschreibung, wie sie den curiosen Musikliebhaber zufrieden stellen könnte, gewähren freilich die Wörterbücher nicht, und nur selten die Autoren selbst; und oft haben wir bei der Einreihung derselben nach Klassen und Gattungen nur der wahrscheinlichsten Vermuthung folgen können. Es bedarf dabei nicht der Erinnerung, dass die, über alle Erwartung zahlreichen Namen bei Weitem zum grössten Theil nur gleichbedeutende, in verschiedenen Städten oder Provinzen gangbare Benennungen für ein und dasselbe Instrument, oder für nur wenig verschiedene Arten desselben anzeigen.

Das Verzeichniss selbst füge ich, zu beliebiger Ansicht, am Schluss meines Werkes in einem besonderen Anhange bei, nebst Zugabe einiger in den Schriften und in Wörterbüchern vorkommenden Kunstausdrücke.

---

*) Ein zierliches Exemplar eines Kemantsche befindet sich in dem Museum seltener Instrumente der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, nebst mehr anderen türkischen Instrumenten von der Gattung der Lauten und Tanburen, Flöten und Schalmeyen.

VI. Abschnitt.

Der Versuch einer Tonschrift.

Nach einigen Stellen, welche Hr. Kosegarten aus dem grossen Liederbuche des Ali aus Ispahan in dem *Prooemio* anführt, sollte man fast schliessen, dass die Araber und ihre Lehrer in der Musik, die Perser, im Besitz einer Tonschrift gewesen seyen: so wird daselbst ein berühmter Künstler in der Periode der Omajidischen Chalifen angeführt, Namens Jûnif el Kâtib, von dem der alte Ali erzählt: „*Composuit cantum eximium, modosque confecit multos, carminaque praestantia; liber ille vero, quo cantilenas consignavit, nominaque eorum, qui modos confecerunt, adposuit, fundamentum illud est, cui opera datur, cujusque ratio habetur; primus enim ille cantum in librum digessit.*" *)

Allein wir müssten dann annehmen, dass die Kunst, Melodien für den Gebrauch der Praktiker niederzuschreiben, in der nächsten Periode wieder erloschen war: wir finden von einer eigentlich praktischen Tonschrift bei den musikalischen Schriftstellern der arabischen sowohl, als der späteren arabisch-persischen Schule, nirgends wieder eine Andeutung, und erst bei den späteren Schriftstellern des neueren persischen Systemes einen, offenbar erst damals erdachten, wahrlich nicht glücklichen Versuch einer Tonschrift, die wir hier gleich nachfolgend dem Leser zeigen wollen.

Die Theoretiker, der arabischen sowohl, als der arabisch-persischen Schule, konnten sich, Behufes der Erklärung, statt Tonzeichen oder Noten in irgend einer Gestalt, immer der Zahlen ihres Systemes — von 1 bis 18 in der ersten, von 18 bis 35 in der zweiten Octave — bedienen. Sie hätten, für ihren Gebrauch, auch schwerlich etwas Besseres ersinnen mögen: Gesänge zu notiren, war nicht des Theoretikers Aufgabe; dem Praktiker aber war eine Tonschrift nicht unumgänglich nöthig; er erfand selbst seine Weisen; er improvisirte

*) A. a. O. S. 17 u. f. Dieser Jûnif el Kâtib (Junis der Notar) war ein Schüler von Ebn Soreidsch, der selbst die Musik von Persern erlernt hatte, die bei dem Bau der Kaaba zu Mekka verwendet worden waren, und dessen oben S. 39 gedacht worden ist.

Tab. VI.

Tonart Zirefkend.

No. 1.

Intervall durch alle Töne.			
		VII.	b
Ton.		VI.	a
Schnell herab		V.	g
Anfangston.		IV.	f
Herabsteigen, einen Ton schnell	Ton	III.	e
	Heraufsteigen Schnell hinauf Schlusston	II.	d
		I.	c

Tonart Hidschaf.

No. 2.

Intervall durch alle Töne.			
		VII.	b
		VI.	a
Anfangston.	Ton	V.	g
Schnell herab.	Absteigen Ton.	IV.	f
	Ton.	III.	e
Schnell hinauf. Schlusston.		II.	d
		I.	c

dergleichen, oder er behielt sie im Gedächtniss; die Erfindungen Anderer erlernte er auf technischem Wege und vom Anhören.

Leicht hätten in der späteren Periode die Perser, nach Einführung des Systemes der sieben diatonischen Töne (des Zwölfton-Systemes), zu einer Tonschrift gelangen können, wozu die sieben Buchstaben ihres Alphabets dort für ewige Zeiten hingereicht haben würden; zu einer Tonschrift, wie sie bei uns (unter dem Namen der deutschen Tabulatur), neben der Notenschrift, bis in das XVI. Jahrhundert im Gebrauch war *), und wie sie in den (angeblich aus dem XI. Jahrhundert (!) herrührenden) Sammlungen von Harfenstücken der Minstrels in Wales von mir neulich nachgewiesen worden ist **). — Allein, es scheint den Orientalen zu allen Zeiten die Eitelkeit eigen gewesen zu seyn, das sich ihnen von selbst darbietende Einfachere und Leichtere von der Hand zu weisen, um künstlichere (oder künstlicher scheinende), auf die Bewunderung des Laien berechnete Erklärungen und Methoden aufzusuchen.

So entstand denn jene Methode, einen Gesang aufzuzeichnen, die man in einigen Schriften persischer Autoren der neueren Periode vorgestellt findet. De la Borde hat ein Paar Beispiele davon (I. S. 185 u. ff.) mitgetheilt; mehrere derselben sind auch uns in einer der Handschriften vorgekommen, die mit jenen ganz übereinstimmen (nur dass wir darin die von ihm angezeigten sieben Farben für die Tonreihe jedes der sieben Töne vermissten) ***).

In den, von de la Borde mitgetheilten Beispielen, welche ich, mit Uebersetzung der Schrift (und nach meiner Meinung berichtiget), hierneben Tab. VI einrücke, sieht der Leser eine Melodie, auf wenige Töne beschränkt, in einem Kreise angezeigt, in welchem ein, in 8 parallele Linien oder eigentlich Räume (auf eine diatonische Octave eingerichtet), nach der Quere getheiltes längliches Viereck eingeschlossen ist. Oben in der Ueberschrift ist die Tonart angezeigt; in dem gegebenen Beispiel auf der hier eingerückten Tafel No. 1 ist ein kurzer Satz, angeblich in der Tonart Zirefkend. In der ersten (oberen) Linie ist zu lesen: „Intervall in allen Tönen.“ — Die folgenden 7 Räume von oben herab sind den 7 Tönen der Tonleiter gewidmet, deren Namen (Zahlen) an dem Rande rechts, nach der Reihenfolge (hier in römischen Ziffern) angezeigt sind, denen wir die Buchstaben unseres Systemes auswärts zur Seite setzen. In den Räumen selbst ist der Ton, den der Sänger zuerst nehmen soll, dann die weitere Fortschreitung zu anderen Tönen, bald durch einen Strich angedeutet, bald dem Sänger zu suchen und zu finden überlassen; auch ist die mehr oder minder schnelle Fortschreitung, mit Worten ausgedrückt, vorgeschrieben. — De la Borde gibt von dem Beispiele No. 1 nachfolgende Erklärung:

---

*) M. s. m. Abhandlung über die Tabulaturen der älteren Praktiker, in der Leipz. allg. mus. Zeitung Jahrg. 1831. Erster Artikel: Deutsche Tabulatur, das. S. 66 u. ff.

**) Ueber die Tonschrift der cambro-britischen Minstrels s. m. Aufsatz: „Ueber die Lebensperiode Franco's u. s. w.“ in der Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1838, No. 24, 25. Daselbst S. 400 u. f.

***) Man sehe auch den Artikel über arabische Musik (von Ginguené) in der *Encyclop. méthod.* — auch Dalberg S. 112 u. ff.

Nimm den Ton IV.
Steig herab in den Ton III.
Geh von da in den Ton IV.
Und steig mit Geschwindigkeit herab durch alle Töne, bis zum Ton II.
Wo du eine Pause machen wirst.
Steig dann wieder in den Ton III.
Und schliesse im Ton II.

Bei Dalberg a. a. O., der (seinem Vorgänger folgend) die Tonleiter *A minore* als Norm unterstellt, findet man davon nachstehende Auslegung in Noten:



Indem aber, wie ich schon früher gezeigt, nicht diese dem griechischen System angehörige Tonleiter (*A* mit kleiner Terze, die wir *A moll* nennen), sondern eine natürliche Dur-Tonleiter, wie wir sie hier, in den Zirkeln No. 1 und 2, neben die Zahlen gesetzt haben (vom *c* ausgehend), angenommen werden muss, so wäre die richtigere Auslegung folgende:
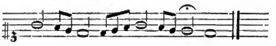


welche (während jene bei Dalberg in dem Tone *h* schliesst, mit welchem ganz gewiss keine Tonweise schliessen kann) eine, wenigstens singbare, an unser *D moll* erinnernde Phrase zu vernehmen gibt*).

Das Beispiel No. 2, angebliche Tonart Hidschaf, erklärt de la Borde folgendermaassen:

Beginne im Tone V.
Schnell herab durch alle Töne in II.
Von da schnell hinauf in V.
Schnell wieder herab in III.
Dort einen Orgelpunct (Pause).
Dann zur Schlussnote II.

In Noten möchte es sich etwa so gestalten:



*) Dass dieses angebliche Zirefkend ein ganz anderes ist, als die gleichnamige Tonart der Araber, fällt gleich von selbst in die Augen; es stimmt aber auch mit dem Zirefkend unseres persischen Autors (Beil. S. X) nicht überein.

Der Leser sieht, wie mühsam, wie eingeschränkt und wie äusserst unzuverlässig eine solche Methode zur Ueberlieferung einer Tonweise seyn würde, und er wird es begreiflich finden, dass dieselbe niemals in den Gebrauch gekommen seyn kann.

Villoteau hat von einer Notirung unter den Orientalen nichts angezeigt, wohl aber erzählt er, dass die arabischen *(soi-disants)* Künstler in Egypten die ihnen gezeigte Tonschrift der Europäer als etwas völlig Unbegreifliches anstaunten, da sie auch nur von der Möglichkeit, Töne zu schreiben, gar keinen Begriff hatten. Noch ist auch, so viel man weiss, bis zur Stunde kein von einem alten Autor notirter vollständiger Gesang aus der blühenden Periode arabischer oder persischer Kunst vorgefunden, und selbst aus neuerer Zeit noch kein solcher in irgend einer glaubwürdigen Original-Tonschrift beigebracht worden *).

VII. Abschnitt.

Beurtheilung des Musik-Systemes der Araber und Perser.

Das Lehrgebäude der arabischen und persischen Musik zeugt unstreitig von dem ungemeinen Scharfsinn seiner Erfinder, und von der nicht ermüdenden Geistesthätigkeit derjenigen, die im Verlauf der Periode arabischer und persischer Cultur dasselbe ausbildeten: aber es leidet an den Gebrechen einer Theorie, deren Lehrer in Ziffern und in Maassen die Musik zu besitzen glaubten, und stolz auf ihre Wissenschaft es verschmähten, sich die möglichen Wirkungen der Töne auch in anderen, als in den selbst erdachten, oder in der Schule der Vorgänger erlernten Verhältnissen und Verbindungen, auf empirischem Wege, durch Versuche zu versinnlichen, oder den Gesängen zu horchen, welche der, dem Menschen angeborne bessere musikalische Instinct, unter den ungelehrten Laien, mehr oder minder überall, zu erzeugen pflegt.

*) Zwar hat de la Borde (I. S. 170) eine Moracca mitgetheilt, welche bei dem Zuge des Grossherrn durch Pfeifer ausgeführt wird, dann einen Gesang in der angeblichen Tonart Rast; beide nach der von ihm versuchten Weise mit Buchstaben für Zahlzeichen (m. s. oben S. 20 die Anmerk.) notirt: er kann aber nicht gemeint gewesen seyn, diess als eine Copie wirklich türkischer oder arabischer Tonschrift zu geben; er wollte nur zeigen, dass er nach solcher Methode zu notiren im Stande wäre. So gefiel sich einst Meibomius, in der Ausgabe der sieben griechischen Autoren über die Musik, das *Te Deum laudamus* mit griechischer Notation einzurücken, nicht als hätt' er es in dieser Gestalt in irgend einem Manuscript des Alterthums gefunden, sondern nur um zu zeigen, was für ein Tausendkünstler er auch in der griechischen Notation seyn würde. (Burney Vol. II. p. 46.)

Ich darf dem deutschen Leser hier das Urtheil nicht vorenthalten, welches über die *Theorie der arabischen Musik* ein europäischer Musik-Gelehrter, ein Kenner (und anscheinend anderwärts sogar Lobredner) derselben, ausgesprochen hat.

„Die Theilungen und Untertheilungen der Töne in der arabischen Musik" — sagt *Villoteau* (B. XIV. S. 10 u. f.) — „*in Intervalle, die so klein und so wenig natürlich sind, dass weder das Gehör sie jemals mit völliger Genauigkeit aufzufassen, noch die Stimme solche mit vollkommener Richtigkeit anzugeben vermag*, die Menge ihrer Tonarten und *Circulationen oder Tonleitern*, welche aus der Zusammensetzung solcher Intervalle hervorgehen; alles zeigt an, dass diese Art von Musik aus dem Verderbniss der alten griechischen und der alten asiatischen Musik entstanden war" *).

„Man sollte fast sagen, es habe die *Weisheit und die Thorheit um die Wette* (!) sich bemüht, die Theorie dieser Kunst unter den Arabern zuwege zu bringen. Man findet darin so viel abgeschmackte Träumereien über den Ursprung, die Macht und die Wirkungen der Musik, und so viel kleinliche, kindische und lächerliche Untersuchungen in den Regeln ihrer Ausübung, als man hinwieder gründlichen Einsichten und vortrefflichen Lehrsätzen über die Philosophie der Kunst begegnet. Man kann darin manche jener Principien, auf welche einst diese Kunst gebaut war, nicht verkennen; man kann sich aber auch eben so wenig verhehlen, dass Alles mit jenen *Missbräuchen* behaftet ist, *welche zu allen Zeiten diejenige Klasse von Musikern sich hat zu Schulden kommen lassen, welche nur die Eitelkeit haben, gelehrt scheinen zu wollen, ohne jemals das mindeste Verlangen gehabt zu haben, es zu werden, und die, einen glänzenden Ruf der wohlbedachten Achtung, welche das wahre Verdienst einflösst, vorziehend, viel mehr dahin trachten, in ihrer Kunst Verwunderung zu erregen, als eine nützliche Wirkung hervorzubringen.*"

„*Wenn man*" — sagt derselbe Schriftsteller an einer anderen Stelle (a. a. O. S. 69) — „*über die grosse Zahl der Modificationen, deren ein und derselbe Ton fähig ist*, erstaunt seyn muss, wird man diess noch mehr seyn, wenn man erwägt, dass es in der arabischen Musik *beinah hundert verschiedene Töne gibt*, und man wird leicht begreifen, wie ausgedehnt die Lehrsätze und die Regeln dieser Musik, und wie verwickelt und wie mühsam die Ausübung der Kunst gewesen seyn musste: und darin wird man folgerecht

*) Diese Ansicht kann ich nicht theilen: nach meiner Vorstellung war die *griechische Musik* noch in den ersteren Jahrhunderten unserer Zeitrechnung zwar verfallen (in Vergessenheit gesunken, kaum mehr gesucht), aber nicht, im Sinne obiger Stelle, *ausgeartet*; von ihr sowohl, als von der *alten asiatischen Musik* möchte auch schwerlich etwas nachgewiesen werden können, als vielleicht irgend eine gelegentliche Aeusserung eines alten (nicht musikalischen) Autors, auf die um so weniger Gewicht zu legen wäre, da — wie jedermann weiss — die Gelehrten immer und überall die Musik ihrer Zeit zu schmähen pflegten. — Uebrigens habe ich den Mangel an *Berührungspuncten* der arabischen Musik-Theorie mit jener der *Griechen* in meiner geschichtlichen Einleitung dargethan, welches, wie ich meine, in der weiteren Ausführung seine Bestättigung gefunden haben muss.

eine der Ursachen erkennen, welche diese Kunst im Orient gewissermaassen in Vergessenheit haben versinken lassen, seit dort der Sinn und die Liebe für die Wissenschaft nicht mehr begünstigt werden." —

Das strenge Urtheil, welches in den hier angeführten Stellen ein geistreicher und vielseitig gelehrter Schriftsteller über das System der arabischen Musik ausgesprochen hat (welchem derselbe — im Vorbeigehen sey es erinnert — an einem anderen Orte den Vorzug vor dem unsrigen zuerkannt hat) *), beruht also hauptsächlich auf der Unterstellung jener Menge von Tönen und jener grossen Zahl von Modificationen, deren ein und derselbe Ton fähig seyn soll.

Diese vermeinte Mannigfaltigkeit der Töne muss wohl auf der Vorstellung der Modificationen beruhen, welche die Tonarten bei der Versetzung in verschiedene Tonstufen anscheinend allerdings erleiden müssen **). Wenn z. B. die ursprünglich im Ton c gedachte Tonart auf den Ton c♯ übertragen wird, so müssen, wie natürlich, die der Tonart als charakteristisch zukommenden Töne jetzt auf ganz anderen Puncten der um so viel verkürzten Saite zum Vorschein kommen; ja es trifft vielleicht kein einziger Ton der neuen (versetzten) Tonart auf den Punct irgend eines Tones der für c als Mustersaite berechneten Linie. So entstehen allerdings neue, d. i. auf der Mustersaite noch nicht angezeigte Töne, und deren Zahl kann in den möglichen Versetzungen in mehrere Anfangstöne (oder vollends in den von Villoteau dargestellten 17 Circulationen) leicht ein Paar Hundert betragen ***). Dasselbe ist aber nicht minder in unserer Musik der Fall, wie man sich dieses durch ein ganz mechanisches Experiment mit dem Zirkel und dem Maassstab (auf einem vorgezeichneten Monochord) jeden Augenblick anschaulich machen kann †). Doch das beunruhigt den Sänger nicht: von jedem Tone ausgehend, wird er die ihm vorgeschriebene Tonart, in den ihr gebührenden Verhältnissen, mit gleicher Sicherheit ausüben; denn nicht durch die höhere oder tiefere Intonation, sondern

---

*) Oben S. 34 in der Anmerkung.

**) Jene 18 modulirenden Intervalle, welche die arabisch-persische Schule (in dem Umfange einer Quarte) unter der Benennung Luhani statuirt (oben S. 34 u. f.), kannte Villoteau nicht; auf sie konnte desselben Ausspruch von der abschreckenden Menge der Töne sich nicht beziehen.

***) Meine Ansicht über die vermeinten Circulationen der Tonarten durch alle 17 Töne habe ich in der Anmerkung über den (idealischen) Cyclus der arabischen Theorie S. 21 in der Anmerk. ausgesprochen, und schon bei der Anzeige von den 204 sogenannten Thabakat in der Abhandlung Villoteau's (oben S. 42) habe ich es für überflüssig gehalten, über die Zwecklosigkeit der Durchführung einer ganz unfruchtbaren Idee mich in Erörterungen einzulassen.

†) Man kann durch ein solches Verfahren sich auch überzeugen, dass selbst ein Clavier mit doppelten Obertasten (für den kleinen und den grossen Halbton) keineswegs in allen 17 Tonleitern völlig reine (den Mathematikern selbst genügende) Tonreihen darbieten würde; dass also Eine, durchaus giltige, sogenannte diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter, wie die musikalischen Mathematiker sie in Zahlen ausgerechnet haben, eine blosse Chimäre ist; und dass dem Wirren, welche der Calcül in die Musik bringen würde, endlich nur durch Einführung der viel besprochenen Temperatur abgeholfen werden musste, nämlich durch die Einführung (oder vielmehr Anerkennung) des mittleren Halbtones; es sey, dass dieser auch wieder nach dem Calcül, oder auf empirischem Wege mit bewusster Absicht, oder ungekünstelt, bloss durch die Stimmung nach dem Gehör, gefunden werde.

durch das Verhältniss der Töne in ihrer Aufeinanderfolge, oder in ihrer gegenseitigen Beziehung, wird die Tonart als solche erkennbar. Sagt doch endlich Villoteau selbst an einem anderen Orte: *Ce n'est pas en général, le plus ou moin haut degré d'élévation ou d'abaissement de la première note d'une gamme ou de la tonique d'un mode, qui en fait la différence chez les Arabes, mais c'est la diverse ordonnance des intervalles entre eux, qui constitue essentiellement cette différence. Ainsi quelque élévé ou quelque abaissé que soit le ton, dans lequel s'éxécute la musique, il est toujours censé le même, si l'ordonnance des intervalles entre les sons n'en est pas changée.* —

Indem ich nun jene Unzahl von Tönen, aus der Verrückung oder „Circulation" der Tonleitern, und die hieraus entstanden seyn sollende Verwickelung, in der Musik der Araber weder in den Schriften ihrer Lehrer entdecke, noch einen Grund finden kann, dergleichen bei denselben in der Ausübung der Musik zu vermuthen, vielmehr (wie Villoteau selbst in der eben angeführten Stelle es ausgesprochen) annehmen muss, dass sie in jeder Lage die Tonleiter in gleichen Verhältnissen ausgeübt haben; so kann ich auch das harte Urtheil, welches der gelehrte Mann über dieselbe gefällt, seinem ganzen Umfange nach nicht unterschreiben.

Ohne darum die Gebrechen der arabischen Musik-Theorie in anderen Beziehungen zu übersehen, glaube ich meine Meinung über dieselbe in Folgendem aussprechen zu dürfen:

Die Tonleiter der Araber, in ihrer einfachsten Gestalt diatonisch, ist dieselbe, auf welche alle civilisirten Völker das System ihrer Musik gebaut haben: sie muss wohl auf ewigen Naturgesetzen beruhen, da sie eben so wohl dem Organism des Gehörsinnes, als den fasslichsten Zahlen-Verhältnissen entspricht; einmal aufgefasst gibt der Mensch mit noch unverdorbenem musikalischen Sinn für keine andere sie wieder auf, und mit bewundernswürdiger Leichtigkeit verbreitet er sie in seinen Umgebungen. Pythagoras war nicht der Erfinder derselben, sondern nur der erste unter den griechischen Philosophen, der ihre wunderbare Uebereinstimmung mit den ewigen Gesetzen der Zahlen entdeckte, und darüber in einen Wahnsinn von Freude verfiel.

So mussten auch die Araber diese natürliche Tonleiter lang vorher gekannt, und in ihren Gesängen ausgeübt haben, eh' es noch unter ihnen sogenannte Philosophen gab, und ehe deren einer irgend ein Mal veranlasst wurde, den Gesetzen der Natur und den Ursachen des Wohlgefallens an gewissen Tonfolgen nachzuspüren, oder bei den Gelehrten anderer gebildeter Völker darnach zu forschen. Einmal auf diesen Weg gebracht, hat man aber eben die Philosophen überall auf Abwege gerathen sehen, wenn sie, über die ersten und natürlichsten Verhältnisse hinaus, nach neuen Beziehungen forschten, und dann, aus gefundenen Zahlen oder Maassen, ein idealisches System der Musik bildeten, ohne über dessen Ausführbarkeit und Wirkung das Urtheil des Sinnes zu befragen, für den sie

sich bemüht zu haben glaubten. Dieser Klippe waren so wenig die arabischen Philosophen, als die berühmtesten griechischen in ihrer Periode, entgangen: sie verirrten sich bei dem Aufsuchen der Verhältnisse, nach welchen das Intervall des ganzen Tones in der gegebenen natürlichen Tonleiter getheilt werden könne oder müsse. Diese Theilung, in der Ausführung physisch beschränkt, kann mathematisch unendlich gedacht werden; sie ist in dieser Beziehung ganz willkührlich: das Intervall konnte eben so gut in 2 als in 3, in 4, 5, 6, 8 oder 9 und mehr Theile aufgelöst werden. Auch ist nicht zu zweifeln, dass die arabischen Philosophen verschiedene solche Theilungen versucht hatten, ehe sie sich für jene in Drittel entschieden*). Die Theilung in die Hälfte hätte sie in der Fortschreitung durch Quarten oder Quinten ins Unendliche geführt, und ward darum aufgegeben**); demselben Bedenken unterlag die Theilung in Viertel, Fünftel u. s. w., welche nur wieder eben so vielen, ins Unendliche reichenden, von der ursprünglichen Stimmung sich mehr und mehr entfernenden Tonreihen das idealische Daseyn gegeben haben würde. Nur die Eintheilung des ganzen Ton-Intervalles in drei (selbstständige, nicht als Erhöhungen oder als Verminderungen eines anderen Haupttones gedachte) Töne verrieth dem Philosophen einen zu dem Ursprunge zurückführenden Cyclus, der ihm darum als das vollkommenste, in sich selbst abgeschlossene System erscheinen mochte, und die Entdeckung dieses Cyclus, den keine andere denkbare Theilung des Tones ihm gewährt haben würde, eine Theilung, die er auch noch für leichter ausführbar halten mochte, als den Viertelton in den Theorien anderer, als weise gepriesener Völker, kann ihm eine eben so ungemessene Freude verursacht haben, als diejenige war, die einst Pythagoras über seinen Fund empfand. Von da an aber, in der Anwendung auf eine Musik, die nicht blos auf der Tafel in Ziffern geschrieben, sondern den Menschen zum Vergnügen zu Gehör gebracht werden sollte, begannen die Verirrungen, in der Consequenz, mit welcher die Theoretiker, ihr System rücksichtslos verfolgend, alle Modulationen in eine wechselnde Folge verschiedener Bruchtheile des Ton-Intervalles einschränkten, deren denkbare verschiedene Abwechselungen in gewissen bestimmten Reihen sie, unter der Benennung von Tonarten, dem Praktiker als unabweichliche Vorschrift aufdringen wollten, und worin sie ihm den wahren Schatz ihrer Musik vermacht zu haben glaubten.

Dass eine solche Musik, ein eitles Ideal der Philosophen (oder, soll ich nicht lieber sagen, ein Ideal der eitlen Philosophen?), nie und nirgends getreu ausgeübt worden

*) Es scheint auch, dass die ersten Theoretiker sich darunter noch eigentliche Drittel gedacht hatten.

**) Die enharmonische (orthographische) Verwechselung, mittelst welcher wir die Tonleitern im Umlauf zu ihrem Ursprunge wieder zurückführen, ist bei uns die Erfindung einer sehr neuen Zeit; ohne sie würden wir in der Fortschreitung nach Quinten nicht ♯, in der Fortschreitung nach Quarten nicht ♭ genug finden, um die Tonleitern zu bezeichnen, die nach und nach zum Vorschein kämen, und nicht Ziffern genug, um die Verhältnisse der Töne in denselben arithmetisch zu bestimmen.

seyn kann, muss jedem Verständigen (und Unbefangenen) einleuchten; Tonfolgen, wie z. B. folgende und so viele ähnliche:

Zirefkend:	c	e↑	d↑	f	f‡	g↑	g‡	b↑	e
	1	3	5	8	10	12	13	16	10
mit Dritteltönen (und dem Halbton von *e* zu *f*, und von *a* zu *b*)	$\frac{2}{3}$	1	$1\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	
oder									
nach dem Monochard der persischen Theoretiker	$\frac{4}{9}$	1	$1\frac{5}{18}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{11}{18}$	$\frac{5}{9}$	

sind allzu arge Chimären. Was auch irgendwo, oder irgend jemals die Theoretiker von ähnlichen Tontheilungen erdacht und gelehrt haben: das musikfähige Ohr begreift, und das Organ des Gesanges, von jenem Sinne ganz abhängig, erzeugt keine anderen Töne, als solche, die, in Beziehung auf einen gegebenen Ton, Intervalle eines halben oder ganzen Tones bilden, oder die zu jenem im Verhältniss mehrerer ganzer oder halber Töne stehen. Quarte, Quinte und Octave gestattet das Ohr nur in höchster Reinheit (sehr richtig galten sie auch den Arabern für unveränderliche, feste Töne); kleine Abweichungen mögen an Secunden, Terzen, Sexten, Septimen ohne allzu empfindlichen Nachtheil (besonders in der Einton-Musik) ertragen werden können; allein solche Abweichungen von der höchsten Reinheit sind kein Gegenstand des Calcüls; und Schattirungen (um mich eines Ausdruckes des Hrn. v. Drieberg zu bedienen), Schattirungen, wie sie dem Sänger ein richtiges Gefühl, ihm selbst unbewusst, im rechten Moment eingibt (wie z. B. eine etwas vergrösserte *tertia toni*, ein verschärfter Leitton zur Tonart, eine leidenschaftlich erhöhte *sexta toni* in einer Melodie der weichen Tonart u. a. dgl.), lassen sich nicht berechnen, oder — wenn in einer Ziffer ausgesprochen — dem Sänger nicht vorschreiben. Jene winzigen Intervalle der persischen Theoretiker vollends, die deren Idee (mittelbar aus dritter Hand) von den berühmten griechischen Canonikern überkommen hatten, waren und sind eben nur — Ziffern, an die sie selbst nicht glaubten, und denen sie auch durchaus keine Folge zugestanden haben wollten. (Oben S. 43 u. f.) *)

---

*) Farabi, den sie (citirt oder nicht citirt) vielfältig benützten, führt in seinem Werke (Kosegarten S. 54 u. ff.) die *species modulationis* der drei griechischen Klanggeschlechter auf; ja er fügt jenen noch mehr ähnliche mit mannigfaltigen Unterscheidungen hinzu. Das Tetrachord (*h* — *e*) soll nämlich (den griechischen Canonikern zufolge) in 60 gleiche Theile getheilt werden, mit folgenden Fortschreitungen:

h 12. 24. 24. *diatonum syntonum.*
h 12. 18. 30. *diatonum molle.*
h 12. 12. 36. *chroma toniaeum.*
h 6. 6. 48. *enarmonicum.*
h 8. 8. 44. *chroma molle.*
h 9. 9. 42. *chroma hemiolium.*

Diesen fügt Farabi noch hinzu:

h 18. 18. 24.
h 20. 20. 20.

Ich bin auch ganz überzeugt, dass diejenige **Musik** (Melodie), welche unter den Arabern und Persern von den **Tonkünstlern**, und von den „**Liebhabern**" in den gebildeteren Ständen **wirklich ausgeübt** worden, unberührt von Theorie, oder von derselben emancipirt, **eine ganz andere**, und der unsrigen viel ähnlicher gewesen seyn muss, als man nach den vorhandenen Tractaten der Lehrer, und nach den fabelhaften Erzählungen und Traditionen der orientalischen Schriftsteller von den Wundern ihrer Musik, zu glauben verleitet werden könnte.

Ich kann endlich, wie ich meine, dieses Capitel nicht besser beschliessen, als mit den Worten, die mir ein hochgeachteter Freund, bei Zurücksendung des ihm davon mitgetheilten Entwurfes, schrieb: „Wir bedienen uns" (sagt er) „unserer Sinne nach angebornen unveränderlichen, allgemein gültigen Gesetzen. Das gesunde Auge, das gesunde Ohr empfindet überall auf dieselbe Weise mit unbewusster Folgerichtigkeit, und Niemand wundert sich über diese Uebereinstimmung. Sobald man aber festhalten, und bildlich oder erklärend überliefern will, was man von Gegenständen gesehen, in Tönen gehört hat, wird man auf das Bedürfniss gewiesen, die Ursachen dieser Uebereinstimmung zu suchen; es entsteht die Theorie. Diese tastet lange irrend umher, eh' sie den Weg findet, der zum Ziele führt; denn, wenn man auch aus verschiedenen Richtungen dahin gelangen kann, so ist es doch immer das nämliche Ziel, das zu erreichen steht; nur Eine Theorie kann unbedingt wahr seyn, wenn sie dem allgemein gültigen Naturgesetz entsprechen soll. Die auffallendsten Merkmale, nach welchen unsere Sinne wirken, sind bald gefunden, und eben so bald erscheinen, nach menschlicher Weise, die verschiedenartigsten Versuche der Erklärung, verschiedenartig nach dem Grade der Bildung und der Hilfsmittel (auch wohl der Phantasie) der Suchenden. Die Schule unterwirft die gläubigen Jünger durch religiose oder gelehrte Autorität zur Gewohnheit; der Irrthum geht durch Jahrhunderte mit der Wahrheit Hand in Hand; aber die nicht unterrichtete Masse bleibt davon unberührt, und am Ende muss sich ihr die Theorie bequemen. Es wäre schlimm, wenn jede Nationalität, jede Stufe der Civilisation, eine andere, und doch wahre Theorie haben könnte."

„Das Gesagte lässt sich zum Theil auf den Sinn des Gesichts, die Vision, anwenden. Wollen wir das Gesehene bildlich darstellen, so sind die auffallendsten Bedingungen des Sehens

---

In jenen, sagt er, seyen immer je zwei Intervalle einander gleich; in letzterem alle drei; es gebe aber deren **noch mehr**, in welchem jedes Intervall vom anderen verschieden, oder **anders eingereiht** sey. Er erklärt sodann ein *genus molle* und ein *genus forte*; ersteres mit zwei Arten, nämlich: einem *lene ordinatum* und einem *lene non ordinatum*; ersteres mit zwei Unterarten, nämlich: *ordinatum continuum* und *ordin. non continuum*; das *ordinatum continuum* soll wieder drei Species zählen, eben so viel das *non continuum*; von dem *genus forte* zählt er drei Species: ein *forte conjunctum*, *rectum* und *disjunctum*; von letzterem drei Species: ein *primum laxum*, *primum temperatum* und *primum acre*; und alle hier aufgezählten sind mit Zahlen, Bruchtheilen, und Bruchtheilen von Bruchtheilen angegeben. Zum Schluss kommen gar noch *genera mixta* mit ihren Zahlen, welche in seinen Text aufzunehmen endlich sogar dem unermüdlichen Hrn. Kosegarten zu viel geworden zu seyn scheint. Diese Tonfasern **Farabi's**, welche das Menschenohr nur etwa mittelst eines hunderttausend Mal vergrössernden Stethoscops begreifen würde, sind es, welche die **arabisch-persische Schule** erneuert, und nach ihrer Weise — nicht blos ausgerechnet, sondern auch ausgemessen zu haben meint.

bald gefunden. In jeder, noch so nothdürftigen Pinselei, im Alterthum, im Mittelalter und in neuerer Zeit, ist das Bestreben ausgedrückt, diesen Bedingungen zu genügen, aber lange unvollkommen, halbwahr, nach irrigen Maximen; und viele Jahrhunderte gingen vorüber, bis in einer neueren Zeit — und selbst etwas früher als in der Musik — die übereinstimmenden einfachen Gesetze gefunden wurden, welche uns die Verkürzung der Gegenstände nach der Höhe des Auges, und nach ihrer Entfernung vom Auge, naturgetreu darzustellen lehren, und welche somit eine, mit der Erfahrung allgemein übereinstimmende Theorie der Perspective bilden.“

„Noch mehr war diess mit der Musik der Fall. Auch hier wurden die auffallendsten Bedingungen einer Theorie sehr früh gefühlt; denn selbst der Naturmensch, sobald er für den Gesang empfänglich wird, übt die gesetzliche Folge von halben und ganzen Tönen aus, ohne eines Monochords zu bedürfen, aber auch ohne sich einer Tonleiter bewusst zu seyn. Es kam darauf an, für diese gesetzlichen Tonfolgen, sobald man sie einmal erkannt hatte, den Rahmen der Tonleiter zu finden. Es ist kaum zu wundern, dass die Suchenden, wie gesagt, nach dem Grade ihrer Civilisation und der ihnen zu Gebote stehenden Hilfsmittel, lange auf Irrwegen wandelten; aber nur zu bedauern, dass die Eitelkeit der Speculation, die religiose und gelehrte Autorität, der Entwickelung der wahren Gesetze der Musik durch Jahrtausende hinderlich gewesen; bis sich zuletzt alle Gelehrsamkeit den Geboten des gesunden Ohres hat fügen müssen. Dieses lässt sich von der Theorie keine Diësis aufzwingen, wenn sie dem Gehör nicht zusagt, und das gesunde Ohr ist es, welches die Richtigkeit des Monochords beurtheilt, und nicht umgekehrt. Vergebens hat man die verschiedensten Eintheilungen von Tonfolgen gelehrt, die einzig wahre Tonleiter hat sich nie ganz verbergen lassen; — vergebens hat die Rechnung die Intervalle nach Willkühr gespalten; in dem sanften Geheul einer eingebildeten Tonleiter von Vierteltönen konnte man sich eben so gut Drittheile, wie Acht- und Sechzehntheile denken; allein das Ohr hat niemals kleinere, als halbe Töne mit Entschiedenheit im Gesange und in der Harmonie zu fassen und zu gebrauchen vermocht; — vergebens hat man einen kleinen halben Ton ausgerechnet, da in der echten Praxis immer ein entschiedener, vollkommen halber Ton gewesen ist; — vergebens hat man das Consoniren und Dissoniren durch Zahlenverhältnisse meistern wollen, denn darüber galt nur die Entscheidung des Gehörs; — vergebens hat man den Sängern einst sogar den Leitton verweigert, er musste ihnen wenigstens in der Cadenz zugestanden werden, wenn man sich auch schämte, ihn zu schreiben. Und so hat sich hier, wie im ganzen Gebiete der physischen Welt, bewährt, dass die Wissenschaft keine gültige Theorie gründen kann, welche nicht auf getreuen Beobachtungen der Natur beruht.“

VIII. Abschnitt.

Einiges über die heutige Musik der Araber, Beduinen, Mauren, Perser und Türken.

P. Mersenne in dem geschätzten, längst seltenen, grossen Werke: *Harmonie universelle*, Paris 1636 *(Traité des Consonances etc. Livre 3me Proposition II.)*, erörtert unter anderen die Frage: ob die diatonischen Tonstufen der Musik dem Menschen natürlicher sind, als jene des enharmonischen Geschlechtes?

„Es lehrt die Erfahrung" — sagt er — „dass die Völker, welche keine Musiker unter sich haben" — (er hätte hinzusetzen können: oder auf deren Gesang die Musik-Gelehrten nicht eingewirkt haben) — „durchaus diatonisch singen, wie man dieses aus der nachstehenden Weise der Wilden in Canada entnehmen kann, deren sie sich, nach dem Berichte eines der Capitäne, die der König (von Frankreich) dahin geschickt hat, oft bei ihren Tänzen bedienen."

„Canadische Weise:"

♯?

„Dasselbe kann man auch von der Singweise der Amerikaner (Wilden) versichern, welche in dem dritten Theil der Geschichte von Amerika, in der Reisebeschreibung des Jean Leri, sich befindet, welcher erzählt, dass die Topinambours sich häufig dieser Weise bedienen, die sie mehrmal mit den hier untergelegten Worten wiederholen."

„Drei Gesangweisen der Amerikaner:"

I.

Canide iouve
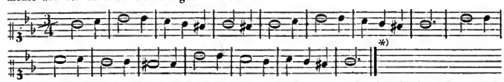
II.

he he he he

III.

♯?

Aehnliche, d. i. durchaus diatonische Weisen will man seitdem bei den Bewohnern vieler neu entdeckten Inseln gefunden haben, davon ich nur aus der, mir eben zur Hand liegenden mehrmal erwähnten Abhandlung des Freiherrn von Dalberg, nachstehende Weise aus den Südsee-Inseln als Beispiel anführen will, die aus Steele's Beschreibung der Instrumente auf der Insel Amsterdam genommen ist:



Nachstehende Weise der Malgaschen auf Madagascar (glaublich nicht von europäischer Ueberlieferung) ist von einem neneren Reisenden mitgetheilt worden **):



Damit vergleiche man nun die kleine Chrestomathie populärer Gesänge der heutigen Araber (Beduinen, Mauren, Türken und Perser), die ich dem Leser in den Beilagen S. XV u. ff. von No. 1 bis 26 biete: sie sind aus La Borde, Villoteau, Dalberg, Burkhard und Lane, dann aus der unter dem Namen des Abb. Max. Stadler in Wien erschienenen Sammlung (Original-Chöre der Derwische Memlewi) entlehnt. In diesen findet man durchaus diatonische Sangweisen; noch mehr: überall unsere (für modern gehaltene) Dur- oder Moll-Tonart; noch mehr: deutlich ausgesprochene Modulation in die verwandten Tonarten und Tonleitern; noch mehr: Rhythmus, Mensur und Tact!!!

Man könnte fast die Authenticität dieser, von den Reisenden überlieferten Weisen in Zweifel ziehen, wäre man nur irgend zur Zweifelsucht geneigt; aber die Zeugen sind zahlreich, und ihre Mittheilungen übereinstimmend: es ist diess die Musik, die unter dem Volke entstanden seyn konnte, welches dem Einflusse der Musik-Gelehrten immer entrückt geblieben; Tonweise, die glaublich vor undenklicher Zeit, von ungelehrten, mit glücklichem musikalischen Instinct begabten Individuen aus dem Volke erfunden, von anderen ihrer Umgebung nachgeahmt und verbreitet, auf tausend unbemerkten Wegen sich fortpflanzt und vererbt ***).

*) Klingt mir doch fast zu europäisch; ich wünschte, es hätte Herr Steele gerichtsordnungmässig wenigstens noch Einen Zeugen sich beigesellt.

**) *Voyage à Madagascar et aux Iles Comores* (1823 — 1830). *Par B. F. Leguével de Lacombe etc. Paris* 1840. Mitgetheilt in der neuen Zeitschrift für Musik Jahrg. 1840, No. 34.

***) Aehnliche Beispiele hat man auch im europäischen Abendlande als populäre Weisen aufbewahrt, aus einer Zeit, wo die gelehrten Musiker nur noch den *cantus planus* und die sogenannten alten oder Kirchen-Tonarten kannten und ausübten.

Solcher Gesang, wie ihn die hier mitgetheilten Beispiele zeigen, hat allerdings aus der, von den Philosophen erdachten und ausgebildeten Theorie nicht hervorgehen können; er ist glaublich in seiner Wesenheit älter, als die Periode der einstmaligen arabischen Civilisation; und von mehreren (wie namentlich von den religiösen Gesängen No. 15 und 16) ist es ausdrücklich angemerkt, dass sie für so alt gehalten werden, als der Islam.

Auch sind aber jene, von den Reisenden an Ort und Stelle beobachteten und notirt überlieferten Gesänge und Weisen nicht von der Beschaffenheit, um daran die Wahrnehmungen derjenigen Berichterstatter bestättiget zu finden, die in dem Gesang der heutigen Araber gar so wunderliche Dinge entdeckt haben wollten: von dem enharmonischen Klanggeschlechte, das die Orientalen „so häufig und ohne Schwierigkeit" ausüben sollen, findet sich daran keine Spur; auch zeugen solche (wie leidlich und singbar sie wirklich sind) gerade nicht von einem ganz absonderlichen „Gefühl für ächte Schönheit der Musik," darin sie uns Europäern so weit überlegen seyn sollen; gewiss ist es auch kein für den, ihnen zugeschriebenen „Schönheitssinn" geltendes Zeugniss, wenn die arabischen Musiker (wie man uns berichtet) oft, besonders bei dem Schluss eines Stückes „durch einen raschen Griff in die Laute alle Saiten zusammen erklingen machen, welches (wie der Erzähler zugleich beifügt) unsere Ohren mit Recht beleidigen würde, die ihrigen aber ergötzt, weil sie keinen Begriff von dem haben, was wir Harmonie nennen" *). Man erzählt uns auch, dass die arabischen Sänger selten von einem Intervall zum anderen unmittelbar diatonisch übergehen, sondern gewöhnlich „alle dazwischen liegenden chromatischen, ja selbst enharmonischen Zwischenräume" durchlaufen, oder (wie die gelehrten Berichterstatter dieses Verfahren nennen) „sich der Enharmonik bedienen" **). Auch soll es eine Eigenheit der arabischen Sänger seyn, die Melodie mit unzähligen Nebennoten zu verzieren. Darauf nun scheinen die uns vorliegenden Beispiele der eigentlich populären Weisen, schon ihrem natürlichen Gange nach, ebenfalls nicht zu deuten. Uebrigens braucht

---

*) Dalberg a. a. O. — (Welch ein Begriff von Harmonie!) — — Von ihrer Laute heisst es eben daselbst: „Sie ziehen tiefe, langsam vibrirende Saiten den hohen, leicht erregbaren schnell klingenden vor, so dass, wenn unsere Instrumente Töne geben, die 7520 Vibrationen in einer Minute (Secunde?) hören lassen, die tieferen Saiten der arabischen Laute nur 30 in demselben Zeitraum erzeugen." — „Die langsamen, durch allmählige Uebergänge (?) gemässigten Klänge der arabischen Saiten wecken ein zwar minder heftiges, aber bleibenderes und innigeres Gefühl in unserer Seele." (!) — Der Autor (oder der Gewährsmann, dem er es allzu treuherzig nachgeschrieben) wusste also nicht, oder bedachte nicht, dass unser sogenanntes achtfüssiges C, welches mit der tiefsten Saite des Violoncells übereinkommt, beiläufig 120 Schwingungen in einer Secunde gibt! — Nun beträgt aber die ganze Länge der Laute, von dem Kamm oder von dem Winkel, welchen der Wirbelkasten bildet, bis zum oberen Rande gerechnet (nach Lane II. S. 69), nicht mehr als 33⅓ englische Zoll, wovon für den Saiten-Bezug wenigstens 3 Zoll (vom oberen Rande bis zum Saitenfessel) noch abzuschlagen sind. Man sieht, zu welchen verkehrten Ansichten und Behauptungen Personen von guten Kenntnissen, und sonst richtiger Beurtheilung, durch vorgefasste Meinungen verleitet werden können!

**) Die arabische Schule würde eine solche Praktik immer haben verdammen müssen, da sie vielmehr die strengste Sonderung der kleinsten Intervalle fordert, ohne welche ihre Tonarten in Eine zusammenfliessen, oder vielmehr ein Unding seyn würden. Der Begriff von Enharmonik in diesem Sinne ist unvereinbar mit der arabischen Theorie — wie mit der griechischen.

man Unarten im Gesang — ein gewisses Durchziehen der Stimme, besonders in langsamer Bewegung, durch unglaubliche (oder vielmehr gar keine) Intervalle nach Art gewisser Hausthiere, unmessbare Tonfolgen, ein Tremuliren, ein Verbrämen mit geschmacklosen Vor- und Nachschlägen und unförmlichem Trillern — nicht erst im Orient zu suchen; man hat es näher: der getragene einfache Gesang pflegt überall das Ergebniss eines richtigen Geschmackes und gebildeten (oder unverbildeten) Kunstsinnes zu seyn; schlechte Beispiele aber sind ansteckend und perpetuiren sich leicht, zumal unter der Autorität für gelehrt geltender Musiker.

Die in der Beispielsammlung unter No. 9 und 10 vorkommenden Gesänge von arabischen Sängern in Egypten sollten eigentlich nicht mehr unter die populären gezählt werden; sie rühren von Sängern her, die die Musik als ein Gewerbe (oder als eine Art von Bettel) treiben, und darunter es sogar solche geben soll, die einige Kenntnisse — wie die auch seyen — von arabischer Theorie haben *). Wirklich fand Villoteau in Cairo Musiker, die sich rühmten, Rast, Newa, Bufelik, Irak und dergleichen mehr zu singen; auch Personen, die ihm über eine dort gekannte Theorie Auskünfte verschaffen konnten, wodurch, und durch eine dort vorgefundene Handschrift, er in den Stand gesetzt wurde, auch von einer angeblich modernen egyptisch-arabischen Musik (deren Theorie mit Ausnahme einiger neueren Namen für alte Begriffe, in allem Wesentlichen immer noch jene der alten Autoren ist) Nachricht zu geben, diese nach seiner gelehrten Weise zu commentiren, und mit der dort gehörten Musik sogar in Uebereinstimmung zu zeigen.

Wenn ich indess erwäge, dass nach dem Zeugnisse vieler Schriftsteller, und Villoteau's selbst, die Musik im Orient keine geschätzte Kunst ist; dass die Personen, die dieselbe für kärglichen Lohn auf den Strassen und in den Häusern ausüben, zwar gesucht, aber verachtet sind; dass diese Leute folglich wenig Anreiz finden müssen, sich dem beschwerlichen Studium irgend einer Theorie zu unterziehen, die ihnen für die Ausübung ihrer Kunst, welche leichter auf technischem Wege und nach dem Gehör erlernt wird, weder nöthig noch nützlich seyn kann: so bin ich der Meinung, dass die dortigen Musikanten (Bänkelsänger und Fiedler) Charlatans sind, die sich vor „curieusen Reisenden" gern mit Kunst-Ausdrücken und Namen brüsten, von deren Bedeutung sie insgemein gar keine Begriffe haben, und ihr Geheul in unmessbaren Intervallen für arabisch geregelten Kunstgesang ausgeben. Wie übrigens die Tonarten Uschak und Newa, in den von Villoteau beigebrachten Beispielen No. 9 und 10, ganz natürlich (ohne Dritteltöne zu Hilfe zu nehmen) mit den populären Tonarten (und den uns eigenen) ohnehin übereintreffen, zeige ich eben unter denselben Nummern; von denen man endlich gestehen muss, das sie an Originalität

*) Auch in den Gesängen Nr. 24, 25, 26 erkennt man sogleich den Charakter (oder vielmehr den Uncharakter) von Sängern „von Métier" componirter Lieder, und auch in der Sammlung dieser Gesänge wollen sich einige mit den Kunstnamen von Tonarten als Kunstproducte bemerklich machen.

(vielleicht auch schon eine Wirkung noch vorschlagender musikalischer Gelehrtheit) weit hinter den Sangweisen der Wüstenbewohner, selbst hinter jenen der Koranleser und der Gebet-Ausrufer, ja der Matrosen und der Wasserträger (in den anderen vorliegenden Beispielen) zurückstehen *).

Ueberhaupt scheint es mir ausgemacht, dass unter den Orientalen nicht sowohl die alte Theorie — welche sich in vielen Handschriften noch fort vererbt, ja sogar hier und da von einem Liebhaber musikalischer Speculation noch aufgefrischt wird —, als vielmehr die Ueberlieferung der (besseren) alten Kunst sich verloren hat.

Die arabische Musik hatte solchergestalt dasselbe Schicksal, wie jene der alten Griechen, deren Theorie sich, in ihren hinterbliebenen Schriften, als ein achtbares, und für den Liebhaber noch immer anziehendes Problem erhalten hat, von deren Kunst aber unter deren Nachkommen vorlängst ebenfalls jede Spur verloren gegangen ist. Vergeblich waren in der einstigen Heimath selbst die Versuche, die griechische Musik in das Leben zurück zu rufen, und unbelohnt durch den Erfolg die Bemühungen gelehrter Commentatoren, uns von derselben ein Bild zu verschaffen, indem auch sie nur die Werke der Theoretiker, und die zweideutigen Lobpreisungen zur Fabel geneigter Dichter und — Philosophen, als Quellen vorfanden, und kein authentisches Monument praktischer Kunst an's Tageslicht gekommen war, woraus deren Beschaffenheit hätte erwiesen werden können **). So muss uns denn auch dasjenige, was uns von der Theorie der arabischen Musik die alten Handschriften überliefert haben, glaublich für immer genügen: für die praktische Ansicht von derselben, nämlich für die irgend mögliche Vorstellung einer Musik, die aus einer solchen Theorie jemals hätte hervorgehen können, glaube ich indess mit gegenwärtigem Compendio dem wissbegierigen Kunstliebhaber, so weit diess auf solchem Wege überhaupt denkbar ist, immerhin genügende Aufklärung gegeben zu haben. Sich diese theoretisch erdachte Musik sinnlich zu vergegenwärtigen, gäbe es nur den empirischen Weg: das Medium einer Laute oder Guitarre, die nach dem gezeigten System eingerichtet werden müsste; oder ein Clavier mit doppelten Obertasten; oder in Ermangelung eines solchen irgend ein Resonanzboden, z. B. eine gemeine Bauern-Zither, welche nach dem System der sogenannten Dritteltöne, mit Hilfe

*) Die Zigeuner in Ungarn und Siebenbürgen, die durch den nationalen und ganz eigenthümlichen Charakter ihrer Musik auch den fremden Kenner ergötzen, und darunter Viele das Prädikat von Virtuosen in ihrer Art ansprechen können, würden sehr bald zu elenden Fiedlern herabsinken, wenn sie sich jemals auch nur zur Erlernung der Noten verirrten; auch findet man sie schon (zeitlich) ausgeartet, wenn sie, wie es je zuweilen geschieht, in der Fremde, ihre Zuhörer mit eingelernter, studirter oder Local Musik zu bedienen meinen.

**) Die schon lang verschollene altgriechische Musik fand in der einstmaligen Heimath noch thätige Verehrer, die im XIV. und XV. Jahrhundert an deren Wiederherstellung, ja Bereicherung, auf theoretischem Wege arbeiteten; wie Manuel Bryennius, oder der neulich von Bellermann edirte Anonymus, deren verspätete Commentare, wie schätzbar sie an sich seyn mögen, als solche, kaum mehr Gewicht haben dürften, als diejenigen so vieler tüchtigen Gelehrten, die seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften bis auf unsere neueste Zeit, sich mit diesem Gegenstande beschäftigt haben.

eines Monochords, je nach den Tonarten umgestimmt werden könnte. Ein solcher Versuch würde dann auch zu der Ueberzeugung führen, ob ein musikalisches Ohr die Dritteltöne fassen, und — wie der sehr gelehrte französische Reisende versichert — nach einiger Uebung (Angewöhnung) endlich sogar angenehm finden könne. (?!) Unseren Kunstsängerinnen, die sich schon auf ihre „chromatische Scala" durch Halbtöne was Rechtes einbilden, getraue ich mir den Versuch einer solchen chromatischen Scala mit Dritteltönen kaum zuzumuthen; obgleich ohne ihre Mitwirkung das Experiment nicht für vollendet anzusehen wäre, indem es vorzüglich auf den Beweis ankäme, dass auch das Organ der Stimme Dritteltöne vernehmlich anzugeben, und zu sondern fähig ist.

Erster Anhang.

Von den Gesetzen der Harmonie.

Ein Auszug aus dem grossen philosophischen Werke unter dem Titel:

Achlak-Dschelaly.

Aus dem Persischen des Fakir Dschany Muhammed Essaad in das Englische, und aus diesem hier in das Deutsche übersetzt*).

Ex Oriente lux.

(Im ersten Buch, V. Abschnitt.)

Indem unsere Untersuchungen uns mehr dahin geführt haben, diesen Gegenstand zu berühren, scheint es uns nöthig, eine vollständige Erklärung seiner wesentlichsten Puncte voranzusenden. Um diess in einer der Sache gebührenden Weise zu thun, müssen wir mit der Bemerkung beginnen, dass der Ton ein, mit einer gewissen Dauer erscheinender Klang ist. Wenn ein solcher mit dem erforderlichen Grad von Höhe oder Tiefe wiederholt wird, ohne jene Wirkung hervorzubringen, welche der Harmonie eigen ist, so gehört er nicht in das Gebiet der musikalischen Wissenschaft, deren Aufgabe sich auf Töne solcher Eigenschaft beschränkt, dass deren Intervalle in Absicht auf Höhe oder Tiefe, oder das Intervall zwischen denselben, mit Rücksicht auf die Zeitdauer, ein harmonisches oder ein dissonirendes Verhältniss hervorbringt. Das erste nennt man Harmonie, das andere Melodie. Wenn nun zwei Töne genommen werden, welche an Höhe und Tiefe verschieden sind, wird der Unterschied zwischen denselben nothwendig ein Verhältniss ergeben, welches entweder ein harmonisches, oder ein discordirendes ist. Denn, wenn der Unterschied ein Verhältniss wirklicher Gleichheit, oder einer Aehnlichkeit der Wirkung nach zeigt, so ist es Harmonie, wenn nicht, so ist es eine Discordanz. Unter wirklicher Gleichheit aber ist zu verstehen, wenn das Maass des Intervalls gleich ist dem kleineren; welches der Fall seyn kann, wenn das eine das Doppelte des anderen ist, wie 4 und 2, 6 und 3; und diess nennt man das Diapason**). Unter Aehnlichkeit der Wirkung nach verstehen wir, wenn dasjenige, was nicht wirklich gleich ist, durch Duplication gleich gemacht werden kann: diese Gleichheit (Aehnlichkeit) ist von zweierlei Art; die eine, wo diese Eigenschaft in der Differenz beruht, wie zwischen 6

*) Dieses Werk wurde in der Mitte des XV. Jahrhunderts für den, durch seine Geistesgaben ausgezeichneten Fürsten Hafsan Bey, aus der Dynastie des grossen Timur geschrieben. Die englische Uebersetzung führt den Titel: *Practical Philosophy of the Muhammadan People, exhibited in its professed connexion with the european, so as to render either an introduction to the other; being a translation of the Akhläk-i-Jaläly, the most esteemed ethical work of middle Asia, from the Persian of Fakïr Jäny Muhammad Asäad (with references and notes) by W. F. Thompson Esq. of the Bengal Civil Service. — London* 1839. — Der Artikel: „Von den Gesetzen der Harmonie" ist der einzige musikalischen Inhalts in dem ganzen Werke.

**) Es ist glaublich, dass der englische Philolog die griechischen Benennungen: Diapason, Diapente, Diatessaron (welche sonst bei den arabischen und persischen Autoren nicht gebräuchlich sind) in dem persischen Original also gefunden und beibehalten hat, da der persische Philosoph in diesem Artikel (wie in dem ganzen Werke) vollkommen die Ansichten der griechischen Philosophen (hier jene des Pythagoras) entwickelt.

und 4, welches um 2 differirt, das durch Duplication 4 wird; und diess nennt man das progressive Verhältniss; die andere Art ist jene, wo dieselbe Eigenschaft in einem der differirenden Glieder beruht, wie zwischen 6 und 2, welches um 4 differirt; indem 2, welches eines der Differenten ist, durch Duplication 4 wird; und diess nennt man ein vervielfältigtes Verhältniss *(ratio multiplex)*. Jedes Verhältniss *(Proportio)*, welches in solcher Weise fortschreitet, oder fähig ist, auf ein solches reducirt werden zu können, ist Harmonie; jedes, welches dem widerstrebt, ist dissonirend. So sind alle Verbindungen von Tönen, welche keine numerische Ration haben, das ist, Töne, deren Ration mit besonderen Eigenheiten verwickelt ist, wofür keine Zahlen zu finden sind, dissonirend; solche, deren aus der ganzen Saite hervorgehender Ton, und jener, welcher aus einem solchen Theil derselben hervorgeht, der zu der ganzen Saite das Verhältniss einer Seite *(latus)* des Vierecks zu dessen Diagonale an sich trägt. Und selbst wenn das Verhältniss ein numerisches ist, die kleinere Zahl aber die grössere nicht theilt, oder die Differenz zwischen beiden auch nicht in einem Theile das Vermögen der grösseren besitzt, und dadurch keines der oben angezeigten Verfahrungsarten auf ein harmonisches Verhältniss zurückgeführt werden kann, muss es ebenfalls dissonirend seyn; z. B. zwei Töne, wovon der eine um 4/7 grösser ist als der andere, wie wenn der eine 7 ist und der andere 11, mit einer Differenz von 4/7, da lässt sich weder 11 durch 7 theilen, noch durch 4, welches das Maass der Differenz ist. Wo aber das grössere durch das kleinere getheilt werden kann, wird das Maass der Differenz entweder gleich seyn dem kleineren, oder grösser als dieses. Ist es gleich, so ist es die Ration von einem und einem halben, oder, wie man es nennt, das Diapason; ist es grösser, so ist es eine *ratio multiplex*.

Ist hingegen die Differenz in einem Theile, welche die grössere Zahl theilt, und ist dieser Theil ein Halbes, oder zunächst dem Halben einer der Zahlen, wie ein Halbes und ein Drittel, so nennen wir es die Proportion der mittleren Intervalle, welches ebenfalls auf zwei reducirt werden kann, weil, wenn die Differenz zwischen 4 und 6 ist, der differirende Theil ein Halbes ausmacht; und zwischen 7 und 5 ist der differirende Theil beinah die Hälfte. Von diesen mittleren Intervallen nennt man die erste Gattung das Diapente, wie 2 und 3; die andere ist das Diatessaron, wie 3 und 4. Und wenn die Differenz in einem Theile ist, welcher nicht die Zahl von einem Halben und einem Halben gibt, so nennt man es die Proportion der kleineren Intervalle, oder Hypertessara.

Nun werden diese verschiedenen Beschreibungen von Harmonie, welche entweder Einschlüsse einer Zahl in einer anderen, oder sonst Unterschiede derselben in einem Theile sind, welcher selbst der Divisor einer grösseren Zahl ist, nur in so fern gewürdiget, als deren Unterschied empfunden werden kann, und das Organ des Menschen vermögend ist, solche hervorzubringen. Wenn der Unterschied von der Beschaffenheit ist, dass er kein Gegenstand der Empfindung mehr wird, oder so geringfügig, dass das menschliche Organ ihn nicht auszudrücken vermag, so kommt er nicht in den Kreis dieser Wissenschaft. Denn in der Voraussetzung, dass er dem Empfindungsvermögen entgeht, oder dass er einen allzu geringen Ausdruck in sich hat, geht daraus jene angenehme Empfindung nicht hervor, welche der Vorwurf der Verbindung der Töne (der Musik) ist; und in diesem Falle (ob es auch möglich, solche Unterschiede auf Instrumenten hervorzubringen) findet die Menschennatur — weil der Ton nicht in der Leiter (Scala) vorhanden ist, welche die physische Organisation des Menschen, d. i. desselben eigene organische Stimmung verlangt — an solchen Tonverbindungen kein Wohlgefallen, noch gelangen diese zu der Höhe der Annehmlichkeit; daher, indem die Wissenschaft der Musik darin besteht, die höchste Annehmlichkeit darzuthun, ist jenes dem Zwecke desselben fremd. Es geht also daraus hervor, dass ein Verhältniss, welches nicht der Leiter (Scala) der organischen Stimmung des Menschen entspricht, kein Gegenstand unserer Betrachtung werden kann*). Die Gränze der Verbindung in organischen Tönen (als

*) Der persische Philosoph ist also der Meinung, dass die musikalische Organisation des Menschen — das Vermögen, die Annehmlichkeit gewisser Ton-Verbindungen oder Tonfolgen zu empfinden, und

wirklich hervorgebracht) in der Klasse der grösseren Intervalle, ist, dass eines derselben das Doppelte von dem Doppelten des anderen ist, wie 4 und 1: in der Klasse der kleineren, dass eines derselben um ein Sechsunddreissigst-Theil grösser seyn solle (dürfe?), als das andere, d. i. dass eines derselben 36 sey, das andere 37: alles, was darunter (darüber?) ist, ist nicht in Betracht zu ziehen.

Um nun dieses auf den Gegenstand unserer Aufgabe zu beziehen, so ist das Verhältniss der Verdoppelungen, welches wir das gleiche Verhältniss nennen, das erste und reinste von allen. Ein Beweis seiner höchsten Reinheit und seiner Einschliessung der Einheit selbst ist dieser, dass eine Seite *(latus)* ohne Nachtheil der Harmonie statt der anderen genommen werden kann; d. i. wir mögen den Ton verdoppelt oder dessen Umkehrung nehmen, so ist der Faden des Zusammenhanges nicht zerrissen, noch das Band der Uebereinstimmung aufgelöst. Z. B. indem der Ton, welcher 8 vorstellt, der Doppelte jenes ist, welcher durch 4 vorgestellt ist, wenn wir 8 für 4 setzen, und jenen in Verbindung bringen mit dem Ton, welcher durch 3 vorgestellt ist, so erhalten wir ein harmonisches Intervall 8 und 3, obgleich keine ursprüngliche Concordanz zwischen denselben bestand: ihre Harmonie entsteht auf die Art, dass 4, welches die Hälfte ist von 8, mit 3 harmonirt; oder wenn wir die 3 betrachten, so sagen wir: 3 ist die Hälfte von 6, zwischen welchen und 8 Harmonie vorhanden ist; und es ist dasselbe Princip nachgewiesen, und in der einen wie in der anderen Unterstellung löst es sich in das Intervall Diatessaron auf. Oder auch, wenn wir 5 mit 3 in Verbindung bringen, so erhalten wir eine Harmonie, welche sich in das kleinere Intervall auflöst, aus dem Grunde, weil in dem kleineren Intervall eine harmonische Beziehung zwischen 5 und 6 obwaltet, und 3 der Stellvertreter von 6 ist. Oder wir können sagen: es hat die Beziehung eines kleineren Intervalls mit $2\frac{1}{2}$, und 5 ist der Stellvertreter von $2\frac{1}{2}$: welche Arten insgesammt man in zweiter Concordanz concordirend nennt. Und hier wird der verständige Leser bemerken, dass das Intervall Diapente fähig ist, auf das Multiplum reducirt zu werden, nämlich auf das Intervall 4, so wie gleichergestalt das Diatessaron auf das Diapente. Denn, wenn wir bei dem ersten Verfahren 2 als den Stellvertreter von 4 annehmen, fällt es (das Multiplum) in das Diatessaron, bei dem anderen Verfahren, wenn wir 3 als den Stellvertreter von 6 nehmen, fällt es in das Diapente.

Ein anderer Beweis der reinsten und radicalsten Eigenheit in dem Diapason-Intervall (der Abtheilung des wirklich Gleichen) ist dieser, dass beide Intervalle, in welche dasselbe getheilt ist, Mittel sind, eines arithmetischen sowohl als eines harmonischen Verhältnisses. Unter dem arithmetischen Mittel wird verstanden, dass es die Mitte ist zwischen zwei Zahlen, so dass desselben Ration zu den beiden äusseren in Absicht auf Entfernung oder Nähe gleich ist, wie 4, welches die Mitte ist zwischen 6 und 2. Ein harmonisches Mittel aber ist es, weil es eine Zahl von solcher Beschaffenheit ist, dass die Rationen seines Ueberschusses über das kleinere Ende gegen den Ueberschuss des grösseren sich verhält, wie die Ration des kleineren Endes gegen das grössere Ende; so wie 4, welches das harmonische Mittel ist zwischen 3 und 6; denn der Ueberschuss von 4 über 3 ist 1, und der Ueberschuss von 6 über 4 ist 2, und die Ration zwischen 1 und 2 ist die Ration zwischen 3 und 6.

Die Anwendung des ersteren ist diese: die Ration 4 zu 2 ist das Diapason-Intervall, und wenn 3, welches die numerische Mitte ist, eingeführt wird, entstehen zwei Rationen: eine zwischen 2 und 3, welche das Diapente ist; die andere zwischen 3 und 4, welche das Diatessaron ist.

---

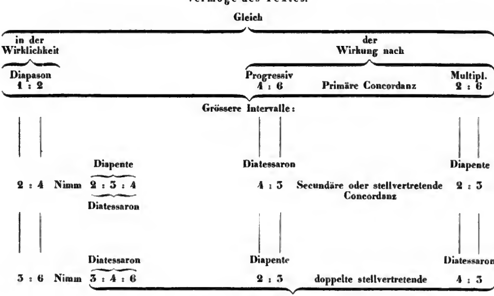
solche mit dem Organ (der Stimme) hervorzubringen — bei dem Menschengeschlechte aller Zonen ein und dasselbe sey. Nicht so gewisse sehr gelehrte Reisende, und gewisse Schriftsteller unserer Zeit, die darum, weil sie im Orient von Bänkelsängern sich eine dem musikalischen Ohr ganz unverständliche Musik unter altarabischen Namen haben vorsingen lassen, oder weil die dortigen Musikgelehrten von Alters her gar so wunderliche Ton-Theilungen gelehrt haben, kein Bedenken tragen, den Orientalen eine von der unsrigen völlig verschiedene Organisation, ja wohl gar noch zärtere Sinne, zuzuschreiben. — Uebrigens hat der persische Philosoph (ohne sein Wissen, wie es scheint) zugleich über die musikalischen Theorien der arabischen und persischen Schulen, das richtigste Urtheil ausgesprochen.

Die Anwendung des anderen ist diese: die Ration von 6 zu 3 ist das Diapason; und wenn 4, welches das harmonische Mittel ist, dazwischen gesetzt wird, so entstehen zwei Rationen, die eine von 4 zu 3, welche das Diatessaron ist; die andere von 4 zu 6, welche das Diapente ist.

Aus diesen Umständen ergibt es sich, warum wir die doppelte Ration das Diapason (das Alles umfassende) nennen, weil sie nämlich beide obige concordirende Rationen in sich begreift.

Nach diesen Vordersätzen ist es klar, dass alle harmonischen Intervalle auf das Verhältniss gleichartiger Rationen zurückkommen: denn in dem in der Wirklichkeit Gleichen, ist das Maass wirklich gleich; in dem Gleichen der Wirkung nach, ist es gleich durch die Wirkung, entweder durch die Eigenheit einer der beiden differirenden Zahlen, oder von Natur, oder durch mittelbaren Zusammenhang, wie diess gezeigt worden. · Das Element der Harmonie ist sodann die Gleichartigkeit, welche ein Bild der Einheit ist.

Schema der hier erklärten Rationen und ihrer Benennungen vermöge des Textes.



Kleinere Intervalle, Hypertessara: 5 : 6 u. s. w.

Erklärung der Benennungen.

Diapason: also genannt, weil diess Intervall in allen Enden gleich ist; oder: weil alle anderen Rationen in ihm eingeschlossen sind.

Progressiv: weil die Differenz, das kleinere Ende und das grössere Ende in einer arithmetischen Progression stehen: (2 : 4 : 6).

Multiplex (vervielfältigte Ration): weil das kleinere Ende in dem grösseren mehr als zwei Mal enthalten ist: $(2 + 2 + 2 = 6)$.

Diapente: weil es eine Theilung von 5 ist: $(2 + 3 = 5)$.
Diatessaron: weil 4 die regelnde Zahl ist.
Hypertessara: weil das Intervall kleiner wird, als durch ein Viertel ausgedrückt werden kann *).

Zweiter Anhang.

Die arabische und persische Literatur im Fache der Musik.

I. Von Hrn. Kosegarten angezeigt:

Unter den, von Hrn. Kosegarten in dem *Prooemio* zu dem Werke *Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus etc.* namentlich angezeigten Musikern aus der Periode der Omajidischen und Abbassidischen Chalifen erscheint nur der nachbenannte als Schriftsteller über die Musik: Obeidallah Ben Abdallah Ben Tahir, mit dem Vornamen Abu Ahmed. Lebte unter dem Chalifen el Mutadhid (*p.* 31).

II. Von dem Freih. von Hammer-Purgstall angezeigt

in den Jahrbüchern der Literatur, B. XCI. (Wien 1840, drittes Quartal), wie folgt:

1) 2) 3) 4) 5) 6) El Kindi, der Koloss encyclopädischer Gelehrsamkeit, der erste arabische Schriftsteller über die Musik **), hinterliess allein sechs Werke: 1) Ueber Composition; 2) über die Anordnung der Töne; 3) eine Anleitung zur Musik; 4) eine Abhandlung über den Rhythmus; 5) über die Musik-Instrumente; 6) über die Begleitung der Musik zu den Gedichten. (Gest. 248, oder 862.)

7) Gleichzeitig mit El-Kindi schrieb der christliche Philosoph Kosta, der Sohn des Lucas, ein Werk über die Musik (Casir. I. 420), und

8) Kantun, der Musiker aus Babylon, ein Werk über den musikalischen Rhythmus (Cas. I. 419).

9) 10) 11) Ahmed Ben Mohammed Ben Merwan es Serchafi, ein Schüler el-Kindi's, Arzt und Philosoph, gest. 286 (899), hinterliess drei Werke über die Musik: 9) das grosse Buch der Musik in zwei Reden; 10) das kl. Buch d. M. in funfzehn Abschnitten; 11) Einleitung zur Wissenschaft der Musik.

12) Musa Ben Schakir und seine beiden Brüder waren eben so tüchtige Musiker als Mechaniker; sie hinterliessen ein Buch über die Musik. (Cas. I. 418.)

13) Der grosse Philosoph Thabit Ben Korra (gest. 288, oder 900), ein Buch der Musik (Cas. I. 387).

---

*) Nach den hier erklärten „Gesetzen der Harmonie" sind die Terzen (gr. u. kl.) von dem Rang consonirender Verhältnisse ausgeschlossen. Der persische Philosoph commentirt nämlich hier die Theorie des Pythagoras und der älteren (hellenischen) Harmoniker, welche den Cyclus mit der Zahl 4 (bei den alten Griechen eine heilige Zahl) abschlossen. Die alexandrinischen Canoniker, nach Didymus, der um das Jahr 38 vor Chr. Geb. blühte, nehmen noch die Rationen 4 : 5 und 5 : 6 (die grosse und kleine Terz) in den harmonischen Cyclus auf, denen sie gleichwohl nur eine unvollkommene Concordanz zugestanden. — Es bedarf übrigens hier nicht der Erinnerung, dass der Verfasser dieses Artikels weder der arabischen, noch der arabisch-persischen, noch irgend einer neuern Schule angezählt werden kann.

**) Ihm geht, wie v. Hammer-Purgstall neuerlich angezeigt, Chalil noch vor, der Schöpfer der arabischen Metrik, der auch ein Buch der Rhythmen und ein Buch der Töne geschrieben. Er starb 170 d. H. (786 n. Chr.)

14) Der grosse Philosoph Ebn Nafsr Mohammed Ben Tarehan el-Farabi, gest. 339 (950), welchen die Araber den zweiten Meister, d. i. Aristoteles den Zweiten nennen (Cas. I. 192), und welcher die Theorie mit der Praxis verband: sein Werk über die Musik ist zu der grössten Berühmtheit gelangt. (Gleichzeitig blühte der grosse Philosoph Rhazi (Rhazes), der in seiner Jugend Lautenschläger und Sänger gewesen, von welchem aber kein musikalisches Werk bekannt. Avicenna, der grosse Arzt und Philosoph, behandelte nach ihm die Musik in seiner philosophischen Encyclopädie Schifa, d. i. die Heilung genannt.)

15) Ibnol Heifem, grosser Arzt und Philosoph, gest. 430 (1038), schrieb eine Abhandlung über die Einwirkung musikalischer Melodien auf die thierischen Seelen.

16) Ibnefs-fsalt Ben Abdolafif el-Omewi, gest. 529 (1134), schrieb eine Abhandlung über die Musik.

17) Mohammed Ben Ahmed el-Haddad, gest. 561 (1165), hinterliess ein Werk über die Musik. (Cas. II. 73.)

18) *Ssaffieddin Abdolmumin Ben Fachir el-Ormewi el-Baghdadi*, der grösste Theoretiker zu Ende des siebenten Jahrhunderts. Sein für Scherefeddin Harun, den Sohn des grossen mongolischen Wesirs Schemseddin verfasstes musikalisches Werk ist unter dem Namen der Scherefischen Abhandlung (auch Scherefije) berühmt; dieselbe befindet sich aus der Rzewuskischen Sammlung (im Katalog derselben No. 164) auf der kaiserl. Hofbibliothek.

19) Ebul Feredsch Ali Ben Hasan aus Isfahan, gest. 721 (1321). Sein Werk ist betitelt: Die Ergötzung der Könige und Vornehmen in den Kunden der Sängerinnen und der Musik.

20) Lifaneddin Ben el-Chatib, der als Schriftsteller berühmteste Wesir Spaniens, gest. 741 (1340), hinterliess auch ein Werk über Musik. (Cas. II. 72.)

21) 22) 23) Der Chodscha *Abdolkadir Ben Ifa*, dessen Sterbejahr unbekannt, ist der Verfasser dreier musik. Werke, nämlich: 21) der Sammler der Melodien; 22) die Zwecke der Melodien in der Composition der Töne und Maasse; 23) der Schatz der Melodien in der Wissenschaft der musik. Cyclen.

24) Mohammed Ben Ahmed Ben Habr von Alpuxarra, ein Landsmann Ibnol Chatib's (oben 20) und gest. in demselben Jahre wie dieser, ist der Verfasser eines Werkes, dessen Titel Casirius (II. 80) *de musica sacra* übersetzt, das aber Compendium über die vulgäre Melodie lautet.

25) Takijeddin Ahmed Ben Ali el Mokrifi, gest. 845 (1441); sein Werk ist betitelt: Die Vernichtung der Beschwerde und Mühe in der Erkenntniss des Gesanges. (Auf der Leydner Bibl. No. 1062.)

26) Mohammed Ben Adolmedschid aus Ladakia, gest. 848 (1444). Sein Fethijet, das vollständigste und berühmteste neuere Werk über die Musik, besteht aus einer Einleitung und zwei Theilen, deren erster von der Composition, der zweite vom Rhythmus handelt, dem Sultan Bajefid II. gewidmet.

27) Ibnol Wefa Dschufdschani schrieb eine Abhandlung über den Rhythmus; seiner erwähnt De la Borde (I. 162) — (der ihn aber Abulnefa nennt).

28) Mufa Rustem Ben Seijar, Verfasser einer persischen Abhandlung unter dem Titel: Der Ausbund der Cyclen in dem Begehren der Geheimnisse; geschr. im Jahre 858 (1458).

29) Ebubekr Ahmed Ben el-Hafan; sein Werk heisst das Buch der Melodien, auch unter dem Namen Ibn Derije dem Lexicographen.

30) Eine persische Abhandlung über die Musik auf der Leydner Bibliothek No. 1064.

31) Das Buch der Cyclen, ebendas. No. 1065.

32) Eine Abhandlung über die Musik, ebendas. No. 1060.

33) Eine arabische Abhandlung über die Musik mit einem Gedichte über denselben Gegenstand, auf der Bibliothek zu Gotha No. 36.

34) Ebendas. eine Abhandlung von dem Derwisch Kadri Asker el-Halebi.

35) Ssaiwadi's von Herbelot und Uri aufgeführtes mus. Werk auf der k. Biblioth. zu Paris No. 1214, und auf der Bodlejanischen No. 42.

36) Die von Villotean aus Egypten zurückgebrachte Abhandlung, die er in seiner Abhandlung *De l'état actuel de l'art musical en Egypte* benützt.

37) Eine indische Abhandlung unter dem Namen Miafor.

Ausser diesen besonderen, über die Musik erschienenen Werken wird dieselbe noch, mehr oder minder ausführlich, in mehreren *encyclopädischen Werken* behandelt, und zwar:

38) zuerst sehr ausführlich in den Verhandlungen der ältesten Akademie der Wissenschaften, nämlich in den Abhandlungen der *Brüder der Reinheit*. Diese Abhandlung befindet sich (als die fünfte) in der vollständigen Sammlung ihrer ein und fünfzig Abhandlungen auf der kais. Hofbibliothek, mit neun anderen Abhandlungen auf der Biblioth. zu Gotha (67. B.); —

39) sehr ausführlich in der pers. Encyclopädie Mahmud Schirafi's, gest. 716 (1315), in einer Vorrede und fünf Büchern;

40) in der pers. Encyclopädie Mahmud's aus Amul, der um's Jahr 750 (1349) schrieb, in fünf Hauptstücken;

41) in dem encyclopädischen Werke Ibn Saib el-Anßari's, gest. 794 (1391);

42) in der pers. Uebersetzung des Adschaibol Machlukat;

43) die in den „Fundgruben des Orients" übersetzte Abhandlung Ibn Chaldun's;

44) in der Encyclopädie Fenari's, gest. 859 (1455);

45) in der grossen Encyclopädie Taschköprisade's;

46) in dem Werke Hafif Adschem's.

Nach diesen, die Theorie und Praxis der Musik behandelnden Werken und Abhandlungen sind noch Werke zu erwähnen, welche die Musik blos aus dem Gesichtspuncte des Gesetzes betrachten, ob sie erlaubt oder nicht erlaubt, nämlich:

47) nebst dem früher (anderwärts) erwähnten Kemaleddin Dschaafer Ben Saleb el-Edfuji (oder Edfewi, aus Edfu in Egypten gebürtig) — (Cas. I. 483), —

48) die von Casirius (I. 527, No. 1530) aufgeführte Apologie der Musik, und zwei andere von Hadschi Chalfa aufgeführte, nämlich:

49) das Buch des Gesangs und des Nichterlaubtseyns desselben, von Richter Ebut-taib Ahmed Ben Abdallah el-Taberi; und

50) die Abhandlung Birgeli's über den Gesang, die Achtung desselben, und die Nothwendigkeit, den Kanzelredner anzuhören *).

Nachtrag.

Mohammed Ben Ifa Ben Afsah Ben Kerinfa Ebu Abdallah Hofsameddin Ben Fetheddin el Hamherri, der Imam seiner Zeit in der Musik. Er war Sofi und Rechtsgelehrter, hatte eine Zelle zu Kairo, und hielt daselbst öffentliche Vorlesungen über die Musik. Er hinterliess eine Abhandlung unter dem Titel: Der ersehnte Zweck in der Wissenschaft der Töne und der rhythmischen Schläge. Geb. 681, gest. 763 (1282, 1361). — Angezeigt in dem grossen biographischen Werke des Ebul Mehasin Jussuf el Taghriberdi. Der Biograph hatte ihn gehört im J. 745 (1344).

*) Nähere Nachweisungen über alle hier genannten Autoren und deren Werke findet man in den Anmerkungen zu dem betreffenden Artikel im gedachten XCI. Bande der Jahrb. d. Literatur.

Zu den encyclopädischen Werken gehört noch jene „der Chakanischen Nutzanwendung von Mohammed Emir aus Schirwan“ in persischer Sprache. Sie erstreckt sich über 53 Wissenschaften; die 36. Abhandlung begreift die Musik. Der Verfasser starb im J. 1037 (1627).

Noch aus dem *Casiri* nachzutragen:

Das berühmte Werk des *Farabi*, Codex No. 911, angezeigt mit dem Beisatze: *adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta.* (*Casir. Bibl. Ar. Hisp. Escur. vol. I. p. 347.* Auch in Forkel's allg. Liter. d. M. ebendortber angezeigt, S. 487.) *)

Alschalahi (oder *Aschschalahi*) *Mohamed Hispalensis: Opus de licito musicorum instrumentorum usu, Musices Censura et Apologia inscriptum, eorum scilicet inprimis, quae per ea tempora apud Arabas Hispanos obtinuere, quaeque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo Josepho ex Almorabitharum natione, Hispaniae tunc regi, exeunte Egirae anno 618 dedicavit.* (*Cas. Bibl. ar. hisp. Escur.* Madrit 1760. fol. *T. I. p. 527. art. 950.* Auch in Forkel's allg. Lit. d. M. angezeigt, S. 487.) Wobei noch folgende Nachricht zu lesen ist: *Codex literis cuphicis exaratus, die 15. mensis Schabani anno Egirae 701, olim Bib. regiae Marochanae.*

In *Al-Makkari's* Geschichte der mohammedanischen Dynastien in Spanien **) ist gelegentlich angezeigt:

Abu Bekr Ibn Badschè: er hinterliess ein Werk über die Musik, welches im Westen eben so berühmt sein soll, als jenes des Farabi im Osten. (Von ihm werden 25 Werke mannigfaltigen Inhalts angeführt, darunter ein Commentar über den Tractat des Aristoteles von den Tönen.) Als sein Todesjahr wird 918 christl. Z. R. angegeben; er wäre also älter als Farabi.

Dritter Anhang.

Verzeichniss der Namen der musikalischen Instrumente,

welche theils bei den älteren und neueren Autoren oder bei den Reisebeschreibern, theils in arabischen, persischen und türkischen Wörterbüchern zerstreut vorkommen; nebst einer Zugabe verschiedener Benennungen, und theils Kunstwörter in der Musik der Orientalen.

Musikalische Instrumente überhaupt:

Generische Benennung: Mafsafik, auch Maafif (arab.), Kafsabe, Kafsibe, Takfsibe (ar. Kanufs, I. B. S. 233), Tschalge (türk.).

*) Die in diesem Codex befindlichen Abbildungen von „mehr als dreissig Instrumenten“ gehören gewiss nicht zu dem Werke des berühmten Farabi, zu dessen Zeit das Repertorium arabischer Instrumente noch nicht so reich war: sie müssen in einer viel späteren Zeit beigefügt worden seyn, und gehören vielleicht zu einer dort beigehefteten, noch nicht untersuchten Handschrift eines neueren Autors. Die *notae musicae* mögen Zeichen seyn, deren Bedeutung der Bibliograph nicht verstand; Musiknoten in unserem Sinn haben die Araber zu aller Zeit entbehrt; und Viardot (*Hist. des Arabes, T. II. p.* 137) war für das Volk zu sehr eingenommen, dem er, bloss auf den Grund obiger Titelanzeige, nicht nur die Kenntniss, sondern folgerecht auch die Erfindung unserer Musiknoten zuschreibt (!).

**) Oben S. 54 zuerst citirt. Die hier angeführte Notiz befindet sich im I. B. S. 197, dann in dem Appendix S. XV.

I. Saiten-Instrumente

a) Zur Gattung der Lauten gehörig.

Aud (El Aud) die Laute.
Aschek (Synonym mit Taubur).
Baglama (De la Borde).
Barbath (ar. Brust der Gans. Alschalabi bei Casiri T. I. 528).
Barbud (also genannt nach dem berühmten Concertmeister des pers. Königs Chosrew-Perwis. S. oben S. 9).
Ewfan (Abdolkadir).
Gimar (Al-Makkari).
Isitali (nach De la Borde die türk. Benennung für das Tanbur).
Jekpai tarentai (Abd.).
Kennire, Kessire (Al-Makkari. Identisch mit Kinyra der Griechen und Kinnor der Hebräer).
Kopufit (Abd.).
Künküre (die Zinne. Abd.).
Lapnta (pers.).
Peipa (Fuss-Fusa. Abd.).
Rudhani (zum Flussbett gehörig. Abd.).
Ruheffai (geistvermehrend. Abd.).
Sawuri (nach De la Borde ein 5saitiges Tanbur).
Schedergu (Abd.).
Sitar (pers. drei Saiten; daher der Name unserer Guitarre).
Tanbur (die Gattung des Colafcione. Farabi).
Tanbur Büfürg,
Tanbur kebir turki,
Tanbur scharki, } Villoteau XIII.
Tanbur bulgari,
Tauhur baglama,
Tanbur Gili (von Gilan).
Tanburin (kl. Taubur. Abd.).
Thabakifeth (Spiel des Eroberers. Abd.).
Tharabrud tharab (Spiel der Bewegung. Abd.).
Tohfetol Aud (Gabe der Laute. Abd.).
Wentsch (generelle Benennung. Arab.).
Wetr arab (arabische Saite. Abd.)

b) Zur Gattung des Kanun's (Psalterium) gehörig.

Egri (Abd.).
Jatugan (Abd.).
Kanun.
Mihri oder Mihras.
Modewwer (das Runde).
Mogbni (das Befriedigende. Abd.).
Nufhet.
Sasaami (das allgem. Instr. Abd.).
Santir (wird mit Klöppeln geschlagen. Villot.).
Safi morafsfsaa (das gestückte Instr. Abd.).
Safi dolab (das Kasten-Instr. Abd.).
Tschenk.

c) Zur Gattung der Bogen-Instrumente gehörig.

Aadschek (Abd.).
Kemantsche.
Kemantsche rumi,
— agus, } Villot.
— sarkh, oder
— soghayr.
Kemitsche (kl. Kemantsche).
Kidschek.
Lyra (eine unförmliche, lautenartige Viola, von den Griechen so genannt. De la B.).
Rebab (das Rebec in Frankreich, daraus die Violine entstanden; in Spanien *arrabel*).
Rewawe (*idem*).
Rottè (Al-Makk., die Rota, Rocta oder Crotta der Menetriers im Mittelalter).
Rud (ein Kemantsche mit tiefen Saiten).
Schischak, Schaschek, Scharschenk (4saitiges Rebab).

d) Zur Gattung der Lyra gehörig.

Bum (die engl. Bumfiedel).
Kifar (die äthiopische Lyra).
Kuffir (De la B. s. oben S. 63 in der Anm.).

II. Blasinstrumente.

Generische Benennung: Ney oder Nay. — Mismar (ar.), Tuduk (türk.).

a) Offen liegende Pfeifen.

Chitai sadscha (chines. Abd.).
Musikar (die Panspfeife).
Musikar sadschem (pers.).
Muskal (arab.).
Miskal (türk.).
Nay muf (pers.).

b) Schnabelpfeifen.

Argul (Doppelpfeife).
Bathal.
Buk.
Charnay (die Eselsflöte).
Dilti tuduk (türk.).
Esch-Schakarè (oder Esch-Schukrè. Al-Makk.).
Girift.
Hembuka (arab.).
Kawal.
Mari schikemsurah (die Flöte mit durchlöchertem Magen. Wird von den Meistern gespielt).
Nay oder Ney.
Nay nehawendi.
Nay schahi (das königliche).
Nay turki.
Nurè (Al-Makk.).
Ssafaret (Alschalahi. Die Pfeife, womit die Knaben die Tauben (?) locken).
Salamani (die türk. Pfeife. De la B.).
Schababeh (Villot. Bei Alschalahi Schebabet, auch eine Knabenpfeife).
Schahni (pers.), Schahin (Alschalahi).
Schah Maussur.
Schebbabe.
Scheia (arab.).
Segfi.
Sergin (das königl.).
Suffara.
Sumara (Doppelpfeife, mit einem zweiten längeren Rohr. De la B.).
Tschargirtma.
Tuduk (türk.).

c) Schalmeyen.

Bak (Abd.).
Balban (Abd.).
Bok, auch Buk (Al-Makk. Spanisch *albog*; s. oben Bak).
Borghu (Abd.).
Chalun.
Dufai.
Durai.
Dusai.
Dschawer (Abd.).
Eragyeh (Villot.).
Kadhib (das Rohr. Alschahi).
Nay sebid (die weisse Flöte).
Nay sergin.
Sarra (türk.).
Seme (Abd.).
Semr (Zamr. Villot.).
Sergine (türk.).
Schahnay (pers.).
Schebrus.
Surme (De la. B. *recte* Surna).
Surnay oder
Zurnay.

d) Sack- oder Balg-Pfeifen.

Arganun (Abd. Organum?).
Dünbek.
Nay erbah.
Sukkara.
Sumara el kurbe (De la B.).

e) Hörner.

Chum mehre (Blasinstrument aus einer Muschel).
Muhu (das Horn der Dschogi's und Kalender in Indien).

Pai autur (auch Paischur, das niedrigste Blasinstrument, ein hohler Eselsknochen).
Ssur (das Horn der Derwische; auch die Gerichts-Posaune).

f) Trompeten.

Buk *(Buccina?)*.
Gawden.
Ghundrud.
Korenai (die gr. Schlachttromp., $1\frac{1}{2}$ Ellen lang).
Nefyr.
Ney ruhin (die eherne Flöte).
Scheipur (eine Art Schlachttrompete).
Surna (De la B.; in Egypten üblich, unserer Trompete ähnlich).

III. Kling- und Schall-Instrumente.

a) Klingeln, Schellen und Klappern.

Doff (nach De la B. das Tambour de Basque), besser Deff.
Dschibandsche (ind. Tschinellen).
Dschiladschel (*idem*, das german. Schelle).
Misri (indisch Sera).
Nakara (Castagnetten, ital. *Năcchĕră*).
Pischil (p. Castagn.).
Ssalafsil (Castagn. Villot.).
Schagane (arab. Castagn.).
Schirindsch (Tschinellen).
Sengule (Glöckchen).
Senug (Castagn. Villot.).
Sill (Tschinellen).
Sindsch, Sendsch, Sirendsch } (Tschinellen).
Tal (*idem*, das Wurzelwort des german. Teller, p.).
Tschagane (p. *vid.* Schagane).
Tscheleb (*vid.* Tal).
Tschenk (das deutsche Zinken).
Zill (*vid.* Sill).

b) Trommeln.

Abu Karun (Al-Makk.).
Arehane (arab. Halbtrommel).
Bera (Al-Makk.).
Debdebe, auch Dobdab (Al-Makk.).
Deff (*vid.* oben Doff).
Daire (die Halbtrommel).
Demame (eine Art Pauke).
Dem-Dem (bei uns Tamtam).
Girbal (Alschalabi, s. Kerbal).
Kas oder Kus (p., das german. Kessel).
Kerbè, Kerbal oder Girbal (Al-Makk., spanisch Garbillo, das Sieb).
Nakarie (Pauken).
Rujin chum (p. die metall. Kanne. Chum, d. germ. Humpen).
Sindef (eine kl. Trommel).
Schendef (gr. Trommel, wörtlich die Festtrommel).
Thabl (p., das germ. Tafel).
Thablwapes (die Trauertrommel, welche nur an dem Trauerfest des Martyrthums Hufein's geschlagen wird).
Tebire (die gr. türk. Trommel).

IV. Unbestimmte Instrumente.

Afsaf (Alschalabi).
Chijal (Al-Makkari).
Dschaabe (türk. Kopuf).
Dscharra.
Dschüftsaf (ein Saiteninstr.).
Efserifeghi (die Krone von Sistan).
Gharthabe (Alschalabi).
Gunawe.
Hamaki (Al-Makk.).
Kais (Alschalabi).
Kanger (ein indisches Instrument).
Kafʒabe (Alschalabi).
Kemer (Alschalabi).
Kefan (Alschalabi).
Kesarat (Alschalabi).
Kirenba (ein mus. Instr. der Schreiner).

Miskal (indisch Michtschenk, ein Blasinstr.).
Mofehher (das Beblümte. Alschalabi).
Munis (Al-Makk.).
Nimsaf (ein Saiteninstr.):
Nud (Aschalabi).
Orf (*id.*).
Rastsas (ein Saiteninstr.).
Scheifan (Alschalabi).
Sefakis (Alschalabi).
Sengancred (ein äthiop. Instr., welches nach verlorner Schlacht gespielt wird).
Sensure (ein indisches Instr.).
Zelami (muthmaasslich ein berberisches Wort, kommt bei Al-Makkari vor. Arabisch ein Dummkopf).

Zugabe einiger Benennungen und theils Kunstwörter.

Dschemme, Perdé, Naghme oder Newa, dann Lahn, werden so verschieden gebraucht, dass es schwer ist, diesen Wörtern eine bleibende (ausschliessliche) Bedeutung beizulegen: doch scheint es, dass Dschemme mehr für Tonformel, Naghme (auch Newa) für Melodie bestimmter Form, Lahn für ein grösseres Musikstück, Perdé für Arie gebraucht wird.

Für das Plectrum hat man folgende Synonyme: Schigast (arab.); — Schigaf (pers.) — Midhrab; — Tschaku; — Sachmi nahun (der Nagelschmerz).

Scharud, auch Bem (türk. Baam), eine Basssaite.
Wetr, eine Saite.
Ifstihab, die Stimmung (arab.).
Saaf, die Stimmung (pers.).

Sänger und Tonkünstler insgemein:

Persisch:
Rehgui — Seraiende (das germanische „schreiende") — Chuniager.
Choschnüwaf — Rudsaf — Ramischger — Choschengäscht (Schönfingerer).
Taschtger — Moghanni, der Sänger (arab).
Mothrib, der Spieler (arab.).
Musikar, Musiker (pers.).
Alatye, Musiker von Profession (Villot.).
Chanide, der Tonsetzer.
Destekfen, der Taetschläger.
Chunbek, der Taetschläger (mit den Füssen?).
Schakf, das Tactschlagen mit den Händen.
Sela, das Stimmen der Saiten.
Ssaffaka, die Saiten erzittern machen (arab).

Persisch:
Schedd, das Aufziehen der Saiten.
Girift, ein Griff in die Saiten.
Furudascht, im Ton einhalten.
Furudest, der einstimmige Gesang mehrerer Sänger.
Scherwe, auch Sehri, eine besondere Art des Gesanges.
Terdschii, der Triller (auch der Refrain).
Oramen (*oremus, oratio*), der Gesang der Parsen in ihren Feuertempeln.
Bohar, ein altpersischer Gesang, sonst auch Pehlewi, auch Ramendi genannt.
Kassegjah, der Ort, wo die Heerpauken geschlagen werden.

Damit vergleiche man auch v. Hammer-Purgstall's Anzeige des (oben S. 9 angeführten) persischen Wörterbuchs „das Siebenmeer", wo man zugleich (muthmaasslich in neueren Perioden aufgekommene) Synonymen für Namen der Tonarten finden kann.

Noch ein Nachtrag zu der Literatur der Araber im Fach der Musik.

Eines der ältesten bis jetzt vorgefundenen arabischen Werke, welche von der Musik handeln, ist Mefatih ol ulum (die Schlüssel der Wissenschaften); ein encyclopädisches Werk, welches (abgesehen von seinem frühen Erscheinen und der darin sich bewährenden Kenntniss eines schon wohl-

geordneten Systemes der Musik) auch sonst wegen der **wissenschaftlichen Terminologie** merkwürdig ist.

Die uns vorgelegene Abschrift, der altberühmten Leydner Bibliothek gehörig, ist datirt vom J. 556 der Hidschret (1160); der Verfasser aber ist **Ebn Abdallah Mohammed Ben Ahmed Ben Jusuf Chuaresmi** (aus Chuaresm) der **Secretär**, welcher — wie aus dem Text zu entnehmen — unter der Regierung des abassidischen Chalifen **Taii** (regierte 365 bis 381 d. H., d. i. 974 bis 991 n. Z. R.) gelebt haben muss.

Dieses Werk schliesst sich dem zufolge zunächst an jenes der „**Brüder der Reinheit**" an, mit welchem es beinah gleichzeitig ist.

Das Capitel, welches von der Musik handelt, zerfällt in drei (kurze) Abschnitte: von den Instrumenten; von der Zusammensetzung der Töne; dann von den Rhythmen. Merkwürdig darunter ist nur der Abschnitt von den Instrumenten, insbesondere die Beschreibung der **Laute**, ihrer Einrichtung und Eintheilung der Bünde.

Der Autor beschreibt das Instrument nur noch als **viersaitig**. Die vier Saiten nennt er: das **Bem**, das **Mesles**, das **Mesna** und das **Zir**. Indem er durchaus besorgt ist, die Nomenclatur bestimmt und zuverlässig zu überliefern, in dieser Absicht mit der grössten Genauigkeit alle Vocale, und diese zwar ausdrücklich und wiederholt anzeigt (was alle späteren Handschriften oder deren Copisten insgemein unterlassen haben); so wird es glaublich, dass die Saiten, die wir in gegenwärtiger Abhandlung überall als **Mofselles** und **Mofsenna** genannt haben, richtiger **Mesles** und **Mesna** heissen sollten. — Die **Eintheilung der Bünde** bei diesem frühen arabischen Autor scheint sogar mit jener des (wohl vierthalbhundert Jahre späteren) Persers **Mahmud Schirafi** (m. s. oben den II. Abschnitt Fig. II.) übereinzukommen: die Bünde 4 und 7 sind in dem, auch bei uns für die gr. Secunde angenommenen Maass eines Neuntels (8 : 9) angezeigt: 1 4, dann 4 7 — *C D* und *D E*; und auch bei ihm ist der Bund 6 dem Bund 7 näher gerückt, als man ihn auf den anderwärts abgebildeten Lauten (nach der gleichen Drittelton-Theilung) angezeigt findet; also ungefähr wie bei dem genannten **Schirafi**. Diesen 6. Bund nennt der Autor den „**mittleren des Zelzel**", von seinem Erfinder, nach welchem auch ein Weiher zu Bagdad genannt ist.

Sonst finden wir daselbst nur noch folgende bisher nicht angezeigte Namen für Instrumente und theils für Kunstausdrücke:

Seljak für die Laute, welches das griechische **Chelys** ist. (S. Ideler's Sternennamen, *p.* 67. 69.)

Mestelik, ein chinesisches (!) Instrument, welches aus mehreren Pfeifen zusammengesetzt ist, und persisch **Bischameste** heissen soll.

Schaare, eine Art Schalmey, die am Kopfe eng, sich nach unten erweitert.

Schehrud (bereits oben an seinem Ort angezeigt). Der Erfinder soll der Philosoph **Ibn Achwafs Es-Saadi** zu Bagdad gewesen seyn, im J. 300 (912)*).

Ibrik, der Hals der Laute.

Ain, die Augen, d. i. die (zwei) Schall-Löcher der Laute.

Midhrab, das Plectrum.

Dschefs, das Pizzichiren der Saiten auf der Laute ohne Plectrum. (**Dschefs ol irk** ist das Pulsgreifen.)

Hask, das Ausdehnen und Zusammenziehen der Saiten.

Hathth, der absolute Ton der Saite Bem.

---

*) **Schehrud** oder **Schahrud** hat in der Musik verschiedene (von uns a. s. O. angezeigte) Bedeutungen: vielleicht ist hier jenes Instrument gemeint, dessen **Farabi** als eines nicht lang vor seiner Zeit erfundenen, **drei Octaven** umfassenden Instruments gedenkt, davon indessen die nähere Beschreibung mangelt. (M. s. oben den Abschnitt V, von den Instrumenten.)

Sijah und Sidsehjah, zwei Töne mit einander verglichen, der höhere gegen den tieferen.

Uebrigens ist der zweite Abschnitt, von der Composition, nur sehr oberflächlich behandelt; und von dem dritten, welcher von den Rhythmen handelt, ist nur anzuführen, dass der Autor die verschiedenen Arten des Hefedsch und des Reml kennt, welche von den späteren Lehrern ausführlicher abgehandelt, und oben in unserem IV. Abschnitt ziemlich vollständig dargestellt sind.


Beilagen.

A.

DIE TONARTEN DES ARABERS

von dem Autor nach den Griffen auf seiner Laute erklärt.

Hier in einer Art von Lauten-Tabulatur vorgestellt. Die fünf Linien gelten für die fünf Saiten, die Zahlen für den Bund.

Hier aus der Tabulatur entziffert in Zahlen und in Noten.

I. Die 12 Haupt-Tonarten (Makamat.)

Nr.	Tonart	Zahlen
1.	Uschak:	21 18 17 14 11 10 7 4
2.	Newa:	21 18 15 14 11 8 7 4
3.	Bufelik:	21 18 15 12 11 8 5 4
4.	Rast:	21 18 16 14 11 9 7 4
5.	Irak:	21 19 16 15 13 11 9 6 4
6.	Ifzfahan:	21 18 15 13 11 9 6 4
7.	Zirefkend:	21 19 16 15 12 11 8 6 4
8.	Büsürg:	21 19 17 14 12 11 9 6 4
9.	Sengule:	21 18 16 12 11 9 7 4
10.	Rehawi:	21 18 15 12 11 9 5 4
11.	Hufseini:	21 18 15 12 11 8 5 4
12.	Hidschaf:	21 18 16 12 8 5 4

II. Die 6 Awasat.*)

1. Schehnaf: 1 4 6 5 3 3 — 18 21 23 22 20 20

2. Maje: 4 1 7 1 5 — 21 18 17 11 7

3. Selmek: 6 6 6 7 1 1 — 21 21 21 17 14 11

4. Newruf: 1 4 6 1 1 6 6 — 21 21 23 14 11 9 9

5. Girdanje: 4 2 7 1 3 1 6 1 1 — 21 19 17 14 13 11 9 7 4

6. Gewischt oder Guwascht: 1 2 6 4 3 1 3 6 1

Folgen dieselben Tonarten in die Normaltonleiter C (aus D eine ganze Tonstufe herab) versetzt; zugleich nach unserem temperirten System versinnlicht.

Nach dem arabischen System. — Nach unserem System (mit halben statt Drittelstönen) etwa so:

1. Uschak: 18 15 14 11 8 7 4 1

2. Newa: 18 15 12 11 8 5 4 1

3. Bufelik: 18 15 12 9 8 5 2 1

4. Rast: 18 15 13 11 8 6 4 1

5. Irak: 18 16 13 12 10 8 6 3 1

6. Ifzfahan: 18 15 12 10 8 6 3 1

*) In dem Verzeichniss der Awasat scheinen bei dem arabischen Copisten viele Fehler unterlaufen zu sein.

7. Zirefkend: 18 16 13 12 9 8 5 3 1

8. Büsürg: 18 16 15 11 9 8 6 4 1

9. Sengule: 18 15 13 9 8 6 4 1

10. Rehawi: 18 15 12 9 8 6 2 1

11. Hufseini: 18 15 12 9 8 5 2 1

12. Hidschaf: 18 15 12 9 8 5 2 1

Die 6 Awasat.

1. Schehnaf: 15 18 20 19 17 17

2. Maje: 18 15 11 8 4

3. Selmek: 20 20 20 15 11 8

4. Newruf: 18 18 20 11 8 7 7

5. Girdange: 18 16 13 11 10 8 6 4 1

6. Guwascht: 15 19 13 11 9 8 3 6 1

Die zwei Thabakat des arabischen Systems,

d. i. die verschiedenen Mischungen der 18 Intervalle, in welche die ganze Octave der arabischen Tonleiter getheilt ist; aus deren Verbindung nachmals die Tonarten entstehen.

Die erste Thabaka.
(Das untere Tetrachord.)

Fixe Töne: e (1) und f (8).

- I. Abtheilung. 1 4 7 8
- II. Abtheilung. 1 4 5 8
- III. Abtheilung. 1 2 5 8
- IV. Abtheilung. 1 4 6 8
- V. Abtheilung. 1 3 5 8
- VI. Abtheilung. 1 3 6 8
- VII. Abtheilung. 1 3 5 7 8

Die zweite Thabaka.
(Das obere Pentachord.)

Fixe Töne: f (8), b (15) und c (18).

- I. 8 11 14 15 18 Uschak.
- II. 8 11 12 15 18 Newa.
- III. 8 9 12 15 18 Bufelik.
- IV. 8 11 13 15 18 Rast.
- V. 8 10 12 15 14 Sengule.
- VI. 8 10 13 15 18 Ißfahan.
- VII. 8 10 12 14 15 18
- VIII. 8 11 13 15 17 18
- IX. 8 10 13 15 17 18
- X. 8 10 11 15 16 18
- XI. 8 10 12 13 16 18
- XII. 8 11 13 16 18

Anm.) In den Abtheilungen X, XI u. XII ist der fixe Ton 15 (♭) übersprungen.

Die 84 Formeln oder Tonleitern, welche aus der Zusammensetzung der 7 Tetrachorde der ersten Thabaka mit jedem der 12 Pentachorde der zweiten Thabaka entstehen.

I.

Uschak.

1. 1. — 1 4 7 8 11 14 15 18

2. 2. — 1 4 7 8 11 12 15 18

3. 3. — 1 4 7 8 9 12 15 18

4. 4. — 1 4 7 8 11 13 15 18

5. 5. — 1 4 7 8 10 12 15 18

6. 6. — 1 4 7 8 10 13 15 18

7. 7. — 1 4 7 8 10 12 14 15 18

8. 8. — 1 4 7 8 11 13 15 18

9. 9. — 1 4 7 8 10 13 15 18

10. 10. — 1 4 7 8 10 11 14 16 18

11. 11. — 1 4 7 8 10 12 13 16 18

12. 12. — 1 4 7 8 11 13 15 18

II.

1. 13. — 1 4 5 8 11 14 15 18

2. 14. — 1 4 5 8 11 12 15 18

3. 15. — 1 4 5 8 9 12 15 18

4. 16. — 1 4 5 8 11 13 15 18

5. 17. Newa. — 1 4 5 8 10 12 15 18

6. 18. — 1 4 5 8 10 13 15 18

7. 19. — 1 4 5 8 10 12 13 15 18

8. 20. — 1 4 5 8 11 13 15 18

9. 21. — 1 4 5 8 10 13 15 17 18

10. 22. — 1 4 5 8 10 11 14 16 18

11. 23. — 1 4 5 8 10 12 13 16 18

12. 24. — 1 4 5 8 11 13 15 18

III.

1. 25. — 1 2 5 8 11 14 15 18
2. 26. — 1 2 5 8 11 12 15 18
3. 27. Bufelik. — 1 2 5 8 9 12 15 18
4. 28. — 1 2 5 8 11 13 15 18
5. 29. — 1 2 5 8 10 12 15 18
6. 30. — 1 2 5 8 10 13 15 18
7. 31. — 1 2 5 8 10 12 14 15 17 18
8. 32. — 1 2 5 8 11 13 15 17 18
9. 33. — 1 2 5 8 10 13 15 18
10. 34. — 1 2 5 8 10 11 14 16 18
11. 35. — 1 2 5 8 10 12 13 16 18
12. 36. — 1 2 5 8 11 13 16 18

IV.

1. 37. — 1 4 6 8 11 13 15 18
2. 38. — 1 4 6 8 11 12 15 18
3. 39. — 1 4 6 8 9 12 15 18
4. 40. — 1 4 6 8 11 12 15 18
5. 41. Rast. — 1 4 6 8 10 12 15 18
6. 42. Sengule. — 1 4 6 8 10 13 15 18
7. 43 — 1 4 6 8 10 12 14 15 18
8. 44. Isfahan. — 1 4 6 8 11 13 15 17 18
9. 45. — 1 4 6 8 10 13 15 17 18
10. 46. — 1 4 6 8 10 11 14 16 18
11. 47. — 1 4 6 8 10 12 13 16 18
12. 48. — 1 4 6 8 11 13 16 18

V.

1. 49. — 1 3 5 8 11 14 15 18
2. 50. — 1 3 5 8 11 12 15 18
3. 51. — 1 3 5 8 9 12 15 18
4. 52. — 1 3 5 8 11 13 15 18
5. 53. Husseini. — 1 3 5 8 10 12 15 18
6. 54. Hidschaf. — 1 3 5 8 10 13 15 18

7. 55.
1 3 5 8 10 12 14 15 18

8. 56.
1 3 5 8 11 13 15 17 18

9. 57.
1 3 5 8 10 13 15 18

10. 58.
1 3 5 8 10 11 14 16 18

11. 59. Zirefkend.
1 3 5 8 10 12 13 16 18

12. 60.
1 3 5 8 11 13 16 18

VI.

1. 61.
1 3 6 8 11 14 15 18

2. 62.
1 3 6 8 11 12 15 18

3. 63.
1 3 6 8 9 12 15 18

4. 64.
1 3 6 8 11 13 15 18

5. 65.
1 3 6 8 10 12 15 18

6. 66. Rehawi.
1 3 6 8 10 13 15 18

7. 67.
1 3 6 8 10 12 14 15 18

8. 68.
1 3 6 8 11 13 15 17 18

9. 69.
1 3 6 8 10 13 16 17 18

10. 70.
1 3 6 8 10 11 14 16 18

11. 71. Irak.
1 3 6 8 10 12 13 16 18

12. 72. Büsürg.
1 3 6 8 11 13 16 18

VII.

1. 73. Mangelt in der Handschrift.

2. 74.

3. 75.

4. 76.

5. 77.

6. 78.

7. 79. Mangelt in der Handschrift.

8. 80.

9. 81.

10. 82.

11. 83.

12. 84.

B.

Übersicht der Tonarten der arabisch - persischen Schule

(nach Abdolkadir.)

A. Die 12 Haupt Tonarten. (Makamat.)

(Nach Abdolkadir.)

1. Uschak.
2. Newa.
3. Busëlik.
4. Rast.
5. Husseini.
6. Hidschaf.
7. Rahewi.
8. Sengule.
9. Irak.
10. Isfahan.
11. Zirefkend.
12. Büsürg.

B. Die 6 Awasat. (Laut- oder Schalltonarten.)

1. Schehnaf.
2. Maje.
3. Selmek.
4. Newruf.
5. Girdanje.
6. Guwascht.

C. Die 24 Schaabé. (Zweige oder Zweigtonarten.)

(Nach Abdolkadir.)

1. Dugjah. — oder … oder — 1 4 8 11 15 18
2. Sigjah. — 1 4 6
3. Tschargjah. — 8 9 13 15
4. Pentschgjah. — 8 11 13 15 (17)* 18
5. Aaschiran. — 1 4 6 8 11 14 17, 20 21
6. Newrusi arabi. — 1 3 5 7
7. Mahur. — mit 5 Tönen — 1 4 7 8 11 14 16 18
8. Newrusi chara. — 1 3 5 8 10 12
9. Hifsar. — 8 10 12 13 16 18 20 23
10. Newrus bejati. — 8 10 12 13 15 18
11. Nihüft. — 1 3 6 8 11 13 15 18
12. Osal. — 1 3 6 8 11
13. Audsch. — 1 3 6 8 11 13 16 18
14. Nirif. — 1 12 13 11 3
15. Moberkaa. — 6 8
16. Rekjeb. — 8 10 12
17. Saba. — 8 10 12 14 17
18. Humajun. — 5 8 10 12 13 15 17 18
19. Nehawend. — 18 16 14 11 8 7 4 1
20. Sawuli. — 6 4
21. Ifsfahanek. — 1 3 6 8 10 12 13
22. Ruhi Irak. — 1 3 6 8 10
23. Mochajer. — Der 52 Cyclus auf alle Töne der Octave (?)
24. Chufi. — 6 8 11 14 16 18

*) 17 wird von Einigen eingeschoben.

C.

Die Tonarten nach dem neueren persischen System.

A

Die 12 Grund-oder Haupt-Tonarten. (Makamat.)

1. Rast. (Die gerade.) — Widder. — 3 ganze Töne; 5 Klänge. Umfang A bis e.

2. Ifsfahan. — Zwillinge. — 4 g. T. 2 h. T. 8 Kl. Umf. e – b.

3. Hidschaf. — Schütz. — 4 g. T. 1 h. T. 8 Kl. Umf. b – f.

4. Irak. — Stier. — 4 g. T. 5 Kl. Umf. B – d.
Anm. Wiewohl die Tonart Rast die Mutter der Cyden, so ist doch die von Irak als mittlere nicht minder werth.

5 Rohawi. — Wage. — 2 g. T. 2 h. T. 11 Kl. Umf. c♯ – f.

6. Sengule. — Jungfrau. — 3 g. T. 1 h. T. 6 Kl. Umf. d – g.

7. Uschak. (d. i. der Verliebten.) — Fische. — 3 g. T. 1 h. T. 4 Kl. Umf. e – a. Durch den halben Ton ist diese Tonart verwandt mit der folgenden.

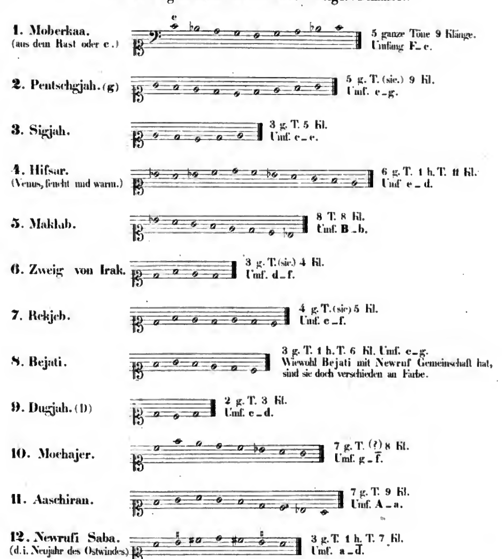
8. Newa. (d. i. der Klage.) — Wassermann. — 3 g. T. 1 h. T. 4 Kl. Umf. e – f.

9. Bufelik. — Steinbock. — 5 g. T. 8 Kl. Umf. f – e.

10. Büsürg. (d. i. die grosse) — Löwe. — 3 g. T. 1 h. T. 6 Kl. Umf. f♯ – b.

11. Zirefkend auch **Kud-schuk.** (d. i. die kleine genannt.) — Krebs. — 4 g. T. 1 h. T. 7 Kl. Umf. d – a.

12. Hufseini. — Scorpion. — 5 g. T. (sic.) 9 Kl. Umf. d – a.


B.
Die 24 abgeleiteten Tonarten oder Zweige. (Schaabé.)
1. Moberkaa.
(aus dem Rast oder c.)
5 ganze Töne 9 Klänge.
Umfang F_c.
2. Pentschgjah. (g)
5 g. T. (sic.) 9 Kl.
Umf. c_g.
3. Sigjah.
3 g. T. 5 Kl.
Umf. c_e.
4. Hifsar.
(Venus, feucht und warm.)
6 g. T. 1 h. T. 11 Kl.
Umf e_d.
5. Maklab.
8 T. 8 Kl.
Umf. B_b.
6. Zweig von Irak.
3 g. T. (sic.) 4 Kl.
Umf. d_f.
7. Rekjeb.
4 g. T. (sic) 5 Kl.
Umf. c_f.
8. Bejati.
3 g. T. 1 h. T. 6 Kl. Umf. c_g.
Wiewohl Bejati mit Newruf Gemeinschaft hat,
sind sie doch verschieden an Farbe.
9. Dugjah. (D)
2 g. T. 3 Kl.
Umf. c_d.
10. Mochajer.
7 g. T. (?) 8 Kl.
Umf. g_f̄.
11. Aaschiran.
7 g. T. 9 Kl.
Umf. A_a.
12. Newrufi Saba.
(d. i. Neujahr des Ostwindes.)
3 g. T. 1 h. T. 7 Kl.
Umf. a_d̄.

13. Humajun. 3 ganze Töne, 2 h.T. 11 Kl. Umf. cis – g.

14. Nühüft. 7 g. T. 1 h. T. 8 Kl. Umf. d – g̅.

15. Newrufi arem. (arab. Newruf.) 4 g. T. 1 h. T. 8 Kl. Umf. c – fis.

16. Aadschem. 5 g. T. 1 h. T. 6 Kl. Umf. d – b.

17. Tschargjah. (F) 4 T. 7 Kl. Umf. c – f.

18. Osal. (d. i. die schwache) 4 T. 1 h. T. (?) 5 Kl. Umf. F – c.

19. Nirif. 4 g. T. 1 h. T. 6 Kl. Umf. c – g.

20. Nischaburek. 4 g. T. 5 Kl. Umf. e – a.

21. Newrufi Chara. 4 g. T. 1 h. T. (?) 9 Kl. Umf. c – g.

22. Mahur. 7 g. T. 1 h. T. 8 Kl. Umf. c – c̅.

23. Sawul. 3 g. T. 5 Kl. Umf. f – a.

24. Ewdisch. 5 g. T. 5 Kl. Umf. a – e̅.

C.

Die Tonarten Awasat (Laute) genannt.

1. Girdanije. (Mond, kalt und feucht.) — 8 T. 8 Kl. Umf. e – ē.

2. Selmek. (Mars, warm und trocken.) — 3 g. T. 1 h. T. Umf. d – g.

3. Maje. (Merkur, gemischt.) — 6 g. T. 13 Kl. Umf. G – e.

4. Guwascht. (Saturn, kalt und trocken.) — 4 g. T. (?) 7 Kl. Umf. e – a.

5. Newruf. (ohne Beiwort wie oben bei 12 u. 15.) (Jupiter, frisch wie der Frühling.) — 3 g. T. 1 h. T. 7 Kl. Umf. d – g.

6. Schehnaf. — 5 g. T. 1 h. T. 7 Kl. Umf. d – a.

D.

Die Verbindungen der 24 Schaabé mit den 12 Makamat.

die Schaabé hier zu beiden Seiten, die Makamat in der Mitte.

1. Moberkaa. — * Rast. — Pentschgjah.

2. Nirif. — * Iſsfahan. — Nischaburek.

3. Sigjah. — * Hidschaf. — Hifsar.

4. Maklub. — * Irak — Ruhi Irak.

5. Rekjeb. — * Kudschuk. — Bejati.

6. Dugjah. — * Hufseini. — Mochajer.

7. Sawul. | * Uschak. | Ewdisch.

8. Newrusi Chára. | * Newa. | Mahur.

9. Aaschiran. | * Bufelik. | Newrusi Saba.

10. Humajun. | * Büsürg. | Nühüft.

11. Newrusi arem. | * Rehawi. | Newrusi Saba.

12. Tschargjah. | * Sengule. | Osal.

E.

Die 6 Awasat, jede aus einer andern Makamat abgeleitet.

1. * Rast. | Girdanie. | * Uschak.

2. * Sengule. | Sulmek. | * Issfahan.

3. * Hidschaf. | Maje. | * Kudschuk.

4. * Rehawi. | Guwascht. | * Newa.

5. * Bufelik. | Newruf. | * Kudschuk.

6. * Büsürg. | Schehnaf. | * Husseini.

D.

Der populäre Gesang der heutigen Araber
(Beduinen, Mauren, Türken) und Perser.

No 1. Air Bédouin.

Aus La Borde's Essai sur la mus. T. I. p. 383.

No 2. Le Mizmoune.

Prélude.

La Borde, ibid.

Le Mizmoune.*) Cet air est célèbre chez les Bédouins.

Ya men melleck a_na deery naat fa jebb Id_el_ly ish beuse sa beb hat_sa az_aa_at_ta_leb.

No 3. Air Maure.

La Borde, ibid.

Minny att_il Kel boo - - - all - il mil_la meih en fa oo - - - - se na sa be - - - - - r. Ba def_ser roo - ra roore ney Kit_ten ee - - - houn tis_hey ma - - - - e mal_ly mee - - - n.

Lash yah hah be hee houn tey A_nee alla y ha houn alla yah nee - - n.

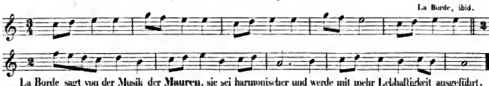
No 4. Danse Maure.

La Borde, ibid.

*) Für die Texte dieses und der folgenden Gesänge wollen wir weder hinsichtlich der Sprache noch der Schreibart einige Verantwortlichkeit auf uns genommen haben.

Nº 5. Danse Turque.

La Borde, ibid.



La Borde sagt von der Musik der **Mauren**, sie sei harmonischer und werde mit mehr Lebhaftigkeit ausgeführt, als jene der Beduinen; die meisten ihrer Weisen (**airs**) seien munter und gefällig, und sie haben „hinsichtlich der Wirkungen ihrer Musik, ihre Fabeln wie die (alten) Griechen.“

Nº 6. Ein arabisches Lied.

Aus Villoteau's Abhandl. über die heutige Musik der Araber in der Déscript. de l'Egypte.

Ya la be syn ek scha scha_ke _ ly Ou ma_hazze myn bel _ kasche_ny _ ri.
Habbet sche _ mil be _ no_hud rum _ mam mitsl eg_ge _ myl ma raat a _ yn.

2 mal, 4 Strophen.

Nº 7. Ein anderes arabisches Lied.

Angeblich in der Tonart Rast. Eben daher.

Essal al _ a _ ly je _ suk i _ se tauha _ schu le _ ghy_a _ bak Yt _ busse_
mu kyn y _ ru _ uk. Wanghibte rad_du ga_wa_bak U _ an ghibte rad_du ga_wa _ bak.

D. C. 4 Strophen.

Nº 8. Ein persisches Lied.

Aus Chardin's Reisen V. B. (In Dalberg's Musik d. Indier)

Der des te da ri tschub _ nar es tu mi set bu y ar ———
dun ja ne da red aht e bar Sem _ bul_bi _ ar be ray char _ men.

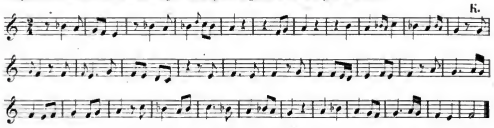
Nº 9. Ein arabisches Lied.

Angeblich in der Tonart Uschak. Also notirt und mitgetheilt v. Villoteau.

Schaga ny schaga ny ya fug ya fug a ——— la
e ke gun ya a'yn ya a'yn ya a'y_ ni a la eg ke gun
a la eg ke gun ya mâ _ _ _ ys fo dah eg gho dun ouos
el ha ___ byb ma _ ta y kun le _ tet _ myn ga _ lak eg _ _ ge fun.

Uschak: c b a g f e d c

Indem die Formel der Tonart **Uschak** eine rein diatonische ist, so kann die hier vorstehende Melodie in unseren alltäglichen Noten mit der vollkommensten Genauigkeit folgendermaassen dargestellt werden.



Nº 10. Ein anderes arabisches Lied.

Angeblich in der Tonart Naouva. (Newa.) So notirt von Villoteau.

Mah - bu - by lâ bas bur ney - - tah U dek - ke - ta leb tu

thu og - dah u neyt tah
tas tul ka ly - - - sbey - - tah mah - la - ka
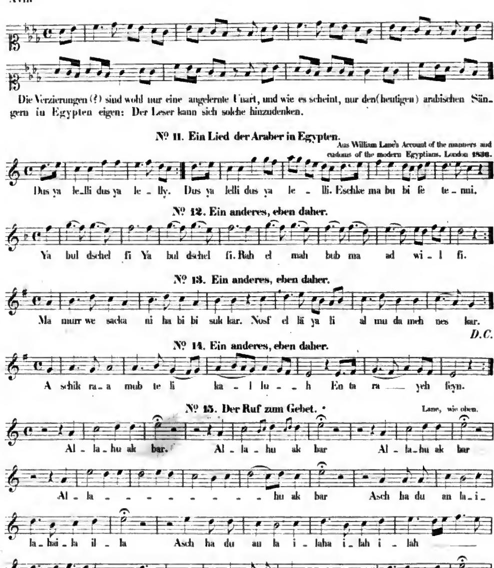
lâ - - mhu bit - - ta lyâ - - ny ya sa - lam
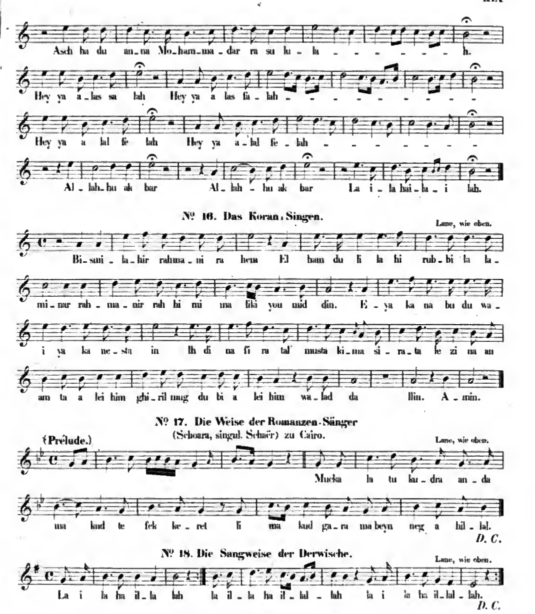
min a' yu - - nhu a' jun ghu - se - lau ya sa - lam

ya sa - - lam ma - ha nam.

Hr. Fétis, der dieses Exempel (so wie auch das vorige Nº 9.) als eine Probe arabischen Gesanges für sein *Résumé philos. de l'hist. de la mus.* (in der *Biographie univ. des musiciens*) entlehnt hat, sagt davon: *„L'excessif emploi des ornemens du chant, et la division de l'échelle, par des tiers de tons, représentés par* × *et* ♭ *donnent à cette chanson le caractère de la musique arabe dans toute sa pureté.* Ist aber dieser Gesang, wie die Überschrift lautet, im Ton **Newa** gedacht, dessen Formel, vollkommen diatonisch, mit unserm C oder F minore übereinkommt, so lässt er sich auf das genaueste, mit unserer alltäglichen Notenschrift, verständlicher und richtiger ausdrücken, wie hier folgt:

Newa: c b as g f es d c


Die Verzierungen (?) sind wohl nur eine angelernte Unart, und wie es scheint, nur den (heutigen) arabischen Sängern in Egypten eigen: Der Leser kann sich solche hinzudenken.
Nº 11. Ein Lied der Araber in Egypten.
Aus William Lane's Account of the manners and customs of the modern Egyptians, London 1836.
Dus ya le_lli dus ya le _ lly. Dus ya lelli dus ya le _ lli. Eschke ma bu bi fe te _ mui.
Nº 12. Ein anderes, eben daher.
Ya bul dschel fi Ya bul dschel fi. Rah el mah bub ma ad wi _ l fi.
Nº 13. Ein anderes, eben daher.
Ma murr we sacka ni ha bi bi suk kar. Nosf el lä ya li al mu da meh nes kar.
D.C.
Nº 14. Ein anderes, eben daher.
A schik ra _ a mub te li ha _ l lu _ _ h En ta ra ___ yeh feyn.
Nº 15. Der Ruf zum Gebet.
Lane, wie oben.
Al _ la _ hu ak bar. Al _ la _ hu ak bar Al _ la _ hu ak bar
Al _ la _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ hu ak bar Asch ha du an la _ i _
la _ hai _ la il _ la Asch ha du an la i _ laha i _ lah i _ lah
Asch ha du an _ na Mo _ hamma _ dar ra fu lu lah.


Asch ha du an_na Mo_ham_ma_dar ra su lu _ la _ _ _ _ _ _ _ _ h.
Hey ya a_las sa lah Hey ya a las fa _ lah _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
Hey ya a lal fe lah Hey ya a_lal fe _ lah _ _ _ _ _ _ _ _
Al_lah_hu ak bar Al_lah _ hu ak bar La i _ la hai_la _ i lah.
Nº 16. Das Koran-Singen.
Lane, wie oben.
Bi_smi _ la_hir rahma_ni ra hem El ham du li la hi rub_bi la la_
mi_nar rah _ ma_nir rah hi mi ma liki you mid din. E _ ya ka na bu du wa_
i ya ka ne_sta in lh di na fi ra tal musta ki_ma si _ ra_ta le zi na an
am ta a lei him ghi_ril mug du bi a lei him wa_lad da llin. A _ min.
Nº 17. Die Weise der Romanzen-Sänger
(Schoara, singul. Schaër) zu Cairo.
(Prélude.)
Lane, wie oben.
Mucka la tu la_dra an _ da
ma kud te fek ke_ret li ma kud ga_ra ma beyn neg a hil_lal.
D. C.
Nº 18. Die Sangweise der Derwische.
Lane, wie oben.
La i la ha il_la lah la il_la ha il_lal _ lah la i la ha il_lal _ lah.
D. C.

№ 19. Gesang der Wehabitischen Weiber

(das Esamer genannt) an Feierabenden, in einiger Entfernung hinter den Zelten.

(Aus einem engl. Werke: Notes on the Bedouins and Wahabys, collected during his travels in the East, by the late J. L. Burckhardt. London 1830.)

Erster Chor. Zweiter Chor.

El keil dschet_na ya diba. El keil dschet_na heti_ba.

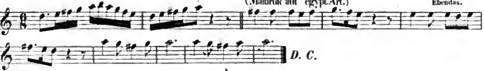
(Der Krieger, o Diba naht. Der unerschrockne Krieger naht.)

Der erste Satz wird von dem anführenden Chor fünf bis sechs Mal wiederholt, der zweite Chor wiederholt es dann im Echo. Eben so der zweite Satz. Dann wird, als dritter Satz, der Name des gemeinten Kriegers, wohl fünfzig Mal genannt, z. B. (El keil Dheu_by ya diba) jedoch auf eine Weise ausgesprochen, dass die horchenden Männer schwer verstehen sollen, wer der glückliche Sterbliche sei, den die Weiber besingen.

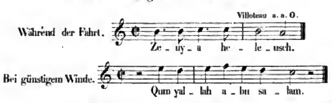
№ 20. Ein Gesang der Freunde und Verwandten des Bräutigams, wenn sie diesen zu seiner Verlobten führen.



Folgende Weise wird auf der Schalmey gespielt, indem man die Braut um die Wohnung des Bräutigams herum führt.



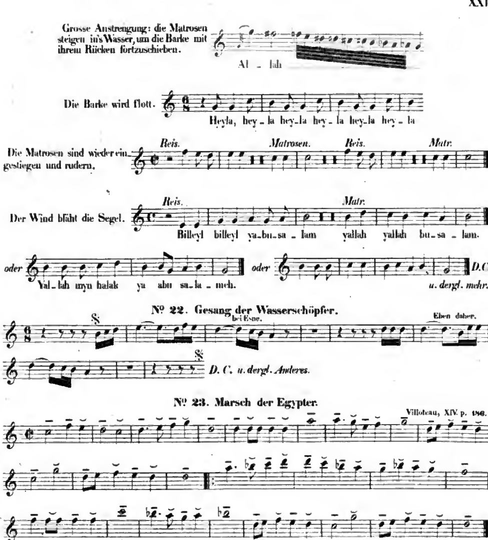
№ 21. Gesang der Nilschiffer.



Wenn die Barke auf den Grund gerathen, und die Schiffleute arbeiten, sie flott zu machen.
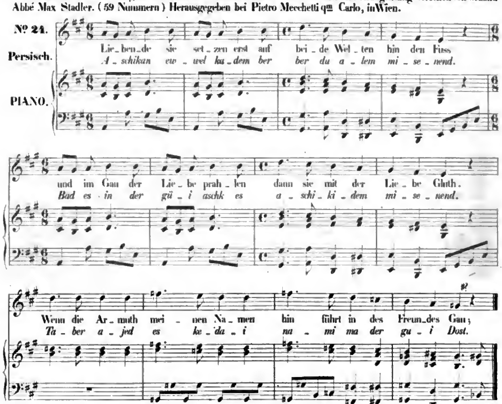
Die Ruderer. *Reis (der Capitain.)* *Rud.* *Reis.*

Yalla fa _ lam, Yalla fa _ lam. Yalla fa _ lam. Yalla fa _ lam.
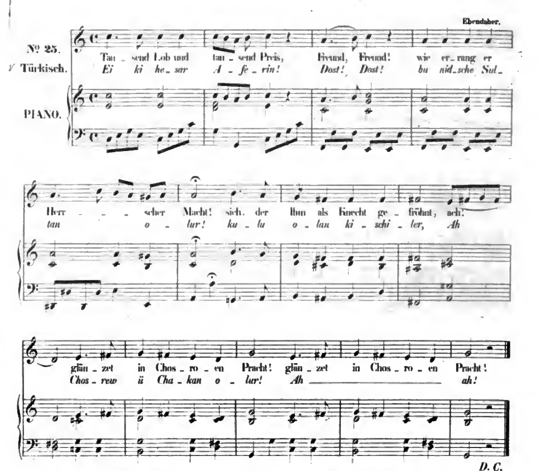


„Was nicht wenig beiträgt (fügt V. hinzu,) eine grosse Verwirrung in dieser Art von Märschen zu verursachen, das ist die mannigfache Abwechselung des Taktes eines und desselben Rhythmus, welcher gleichzeitig von den Cymbalen, Trommeln und Pauken vernommen wird." (Nicht arabische, sondern türkische Musik.)

XXII Noch einige Gesänge aus einer Sammlung unter dem Titel: **Original-Chöre der Derwische Memlewi** (nach der unmittelbaren Mittheilung eines bekannten Orientalisten notirt und mit einer Clavierbegleitung versehen von weiland Abbé Max Stadler. (59 Nummern) Herausgegeben bei Pietro Mecchetti qm Carlo, in Wien.
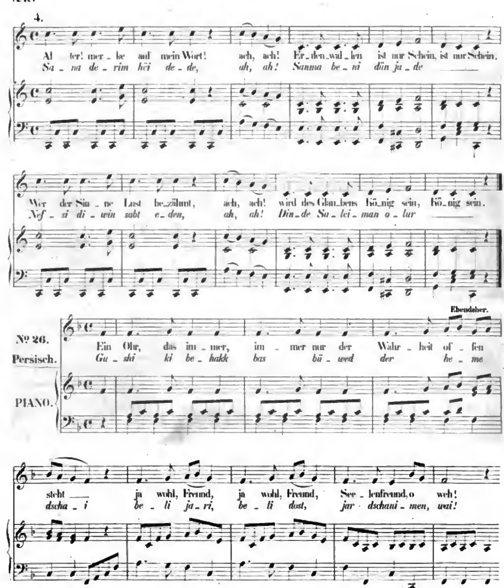


2. Wird der Herrschaft Pauke schlagen,
   Kiossi Sultanii mader
   Stäts in beiden Welten fort,
   Her dualem misenend,
   Die an Molla Dschelals heil'ger
   Sakinani assitani
   Schwelle wohnen lieberfüllt,
   Aschki moulai Dschelal,
   Treten bald mit Stolz darnieder
   Es Feraget pesti pader
   Dschems des Grossen Herrscherglanz.
   Mülketi Dschem misenend.
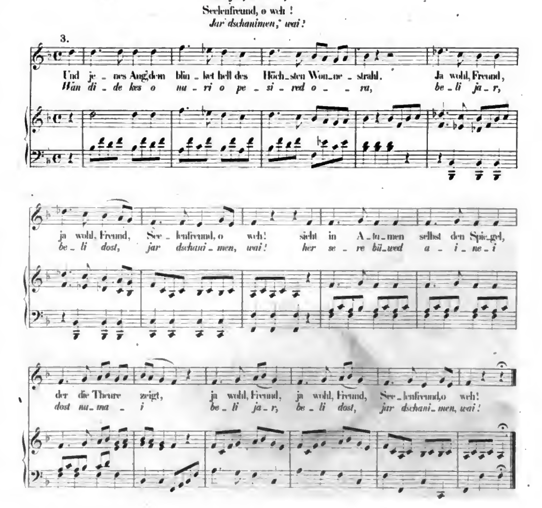


2. Seiner Füsse theuren Staub, Freund, Freund!
Aja ginin tosunu, Dost, Dost,
Streicht als Schminke er in's Aug'!
Sürme tscheker gösine!
Und wer ihm in's Antlitz schaut,
Nesne görur kösiki,
Ach, ach! lebt von heil'ger Furcht umgraut.
Ah, ah! waleh ü hairan olur.

3. Wer sein Glas voll süssen Weins, Freund, Freund!
Scherbetinin Kattrassin, ah, ah!
Trank bis an die Hefen leer
Her kim itscher dschürasin, ah!
Füllt sein Herz mit Perlenschmuck; ach! ach!
Gönlu köher olubde; ah! ah!
Und sein Busen wird zum Meer.
Sinessi Umman olur. Ah, ah!


4.
Al - ter! mer - ke auf mein Wort! ach, ach! Er - den-wal - len ist nur Schein, ist nur Schein.
Sa - na de - rim hëi de - de, ah, ah! Sanma be - ni dün ja - de
Wer der Sin - ne Lust be-zähmt, ach, ach! wird des Glau-bens Kö - nig sein, Kö - nig sein.
Nef - si di - win sabt e - den, ah, ah! Din - de Su - lei - man o - lur
Ebendaher.
№ 26.
Persisch.
PIANO.
Ein Ohr, das im - mer, im - mer nur der Wahr - heit of - fen
Gu - shi ki be - hakk bas bü - wed der he - me
steht ja wohl, Freund, ja wohl, Freund, See - lenfreund, o weh!
dscha - i be - li ja - ri, be - li dost, jar - dschani - men, wai!

2. Das höret keinen Wohllaut mehr
O hitsch suchan neschne wed
Als nur in Gott allein;
Illa be Chudai.
Ja wohl Freund, Seelenfreund,
Beli jar, beli dost,
Seelenfreund, o weh!
Jar dschanimen, wai!



Errata.

S. 22. in der Anmerkung **) Z. 2. statt vertauscht lies versucht.

S. 35. Z. 14. statt niederen lies minderen.

S. 48. Z. 4. statt Nebruf lies Newruf.

S. 62. in der Anmerkung **) Z. 3. statt Scharud lies Schahrud.

S. 93. in der zweiten Columne Z. 3. von unten, statt Kefan Alschalahi.) lies Kefan (Alschalahi.)

In der Vorrede.

S. IX. in der Anmerkung Z. 2. statt Dirz lies Diez.

In den Beilagen.

S. III. Z. 11. statt Girdaage lies Girdanje.

S. XVII. in der unteren Anmerkung Z. 2. statt excessife lies excessif.